

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
Escuela de Literatura**

**Disertación previa a la obtención de la Licenciatura en Comunicación con
Mención en Comunicación y Literatura**

**Análisis crítico semiótico de la obra *Al final de la noche, otra vez*, de Patricio
Vallejo Aristizábal, como propuesta estética del grupo de teatro *Contraelviento*
de Quito y como muestra de teatro poético**

María Belén Bonilla

**Dirección: Mercedes Mafla
Quito, Marzo 2011**

ÍNDICE

| | |
|--|--------------------------------------|
| TEMA..... | 1 |
| INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| CAPÍTULO I..... | 8 |
| CONTRAELVIENTO TEATRO, AL MARGEN | 8 |
| 1.1 Perspectiva general del teatro experimental en el Ecuador. | 8 |
| 1.2 El espectáculo de <i>Contraelviento</i> | 11 |
| 1.2.1 La construcción del texto o la flecha que dobla la esquina. | 11 |
| 1.2.2 La construcción de la escena | 14 |
| 1.2.3 La dramaturgia del espectáculo y el tejedor de sentido..... | 15 |
| 1.3 Un punto de quiebre | 17 |
| CAPÍTULO II | 19 |
| AL FINAL DE LA NOCHE, OTRA VEZ O LAS MULTIPLICACIONES DE SENTIDO ... | 19 |
| 2.1 El signo teatral..... | 19 |
| 2.2 El texto y el texto en la representación. | 27 |
| 2.3. Modelo actancial de <i>Al final de la noche, otra vez</i> | 37 |
| 2.4. Construcción de significantes. El personaje como elemento simbólico de <i>Al final de la noche, otra vez</i> y sus relaciones de sentido. | 40 |
| 2.4.1 Los Antepasados de Dios/ La Curandera y el Hombre que toca el tambor .. | 45 |
| 2.4.2 Eva/La Vieja Vida | 53 |
| 2.4.3 Un sobre vuelo por un cruce de caminos. Otros emparejamientos emergentes: Eva/Los Antepasados de Dios, Eva/La Curandera y el Hombre que toca el tambor y La Vieja Vida/Los Antepasados de Dios. | 58 |
| 2.4.4 El Ángel del cementerio y el observador inmóvil..... | 61 |
| 2.5 Construcción de significantes. La creación del tiempo y el espacio: las luces, la escenografía y el vestuario como generadores de significación. | 63 |
| CAPÍTULO III | 69 |
| AL FINAL DE LA NOCHE, OTRA VEZ Y SU LEGADO | 69 |
| 3.1 <i>Al final de la noche, otra vez</i> y la lectura indivisible | 69 |
| 3.2 <i>Contraelviento</i> Teatro, los viajeros del sentido | 73 |
| CONCLUSIONES..... | 77 |
| RECOMENDACIONES..... | 79 |
| BIBLIOGRAFÍA | 80 |
| ANEXOS | ¡Error! Marcador no definido. |

TEMA

Análisis crítico semiótico de la obra *Al final de la noche, otra vez*, de Patricio Vallejo Aristizábal, como propuesta estética del grupo de teatro *Contrael viento* de Quito y como muestra de teatro poético

INTRODUCCIÓN

Hasta ahora, el teatro en general ha sido estudiado con los cánones de estudio del teatro clásico, en el que se privilegia el texto. Por lo tanto, el teatro ha sido “leído”. Un estudio del teatro basado únicamente en el texto es insuficiente, ya que el teatro se compone de otros lenguajes que complejizan su recepción y lectura.

A partir del siglo XX, nuevas tendencias de producción teatral nacen en el mundo y dan como resultado el teatro experimental, que busca romper con las estructuras de las formas teatrales anteriores y se concentra en el arte del actor y ya no en la interpretación de un texto. Sin embargo, los estudios académicos han mantenido al texto teatral como objeto de estudio, ya que las herramientas que proporciona el análisis literario han facilitado hasta ahora el estudio de un elemento tan complejo como el teatro. Esto se ha dado principalmente porque es el texto el que prevalece por sobre la representación. Esa es la particularidad del teatro: es efímero, como una visión en el desierto. Sin embargo, para el estudio del teatro experimental no alcanza un estudio del texto de la obra únicamente, debido a que su indivisibilidad con la representación es evidente. Por esta razón la semiótica se ha preocupado por sistematizar una estructura de análisis del teatro que es aplicable no sólo al teatro experimental, sino también a las formas clásicas del teatro.

El lenguaje de la vida cotidiana, del que nace el teatro, nos proporciona continuamente las objetivaciones indispensables para su interpretación, y dispone el orden dentro del cual éstas adquieren significado estético para nosotros. De esta manera el lenguaje marca las coordenadas de nuestra vida en sociedad y llena esa vida de objetos significativos. El lenguaje común del que disponemos para objetivar nuestras experiencias se basa en la vida cotidiana, a la que toma como referencia.

Por esto, la decodificación del lenguaje es esencial para cualquier comprensión de la realidad social; el lenguaje es capaz de transformarse en depósito objetivo de

vastas acumulaciones de significado y experiencia, que puede preservar a través del tiempo y transmitir a las generaciones futuras. Además, como sistema de signos, el lenguaje posee en sí mismo la cualidad de la objetividad, ya que se nos presenta como un hecho externo a nosotros mismos. Su efecto sobre nosotros es en cierto sentido coercitivo, puesto que nos obliga a ajustarnos a sus pautas con el resultado de que únicamente podemos interpretar nuestra realidad y expresar dicha interpretación, a través de ellas. Paul Ricoeur, en su libro *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, señala que debemos distinguir entre el lenguaje como sistema y el lenguaje como discurso, siendo éste el espacio en el que se negocia el sentido, y en el que centro la presente investigación académica.

Debido a su capacidad de trascender, el lenguaje tiende puentes entre diferentes zonas dentro de la realidad social y la integra en un todo significativo. Su trascendencia tiene dimensiones espaciales, temporales y sociales y puede llegar a propagarse por completo a la propia realidad de la vida cotidiana, como es el caso del arte en general y del teatro en particular.

En Ecuador, algunos casos de *performance* y teatro experimental presentan alteridades en sus identidades. Se trata de géneros que se expanden a otros niveles de significado para alcanzar una conceptualización diferente. Sin embargo, son pocos los estudiosos del teatro contemporáneo, más allá de las críticas circunstanciales a la puesta en escena de los grupos más relevantes. El acercamiento teórico hacia las poéticas de directores teatrales es otro tema casi olvidado por parte de los investigadores. Sólo basta con hacer un rápido cotejo entre la gran cantidad de estudios existentes, por ejemplo, sobre artes plásticas o literatura y aquellos dedicados a las artes escénicas para constatar estas afirmaciones. Este abandono no se limita únicamente al terreno de los estudios sobre los directores escénicos, sino también al de los movimientos teatrales generacionales, a las estéticas de dramaturgos y hasta a los estudios teóricos del teatro en general. Frente a estas ausencias graves, este estudio intenta ser una contribución a las investigaciones teatrológicas contemporáneas que se acercan a las artes performáticas actuales.

Anne Ubersfeld, una de las pioneras de la semiótica teatral, en su *Semiótica Teatral* parte de la hipótesis de que no se puede leer el teatro únicamente como texto y que las tendencias de teatrales a partir del siglo XX, sobre todo iniciadas con Grotowski, merecen un estudio detenido de los elementos que conforman el lenguaje del teatro. Esto es: los personajes, el espacio, el tiempo, el texto y la representación

necesitan un tratamiento especial y un estudio detenido debido a la característica particular del teatro como género: la representación. Si bien la autora es consciente de que el texto es lo que prevalece dado que la representación es un fenómeno efímero, para ella es necesario analizar la obra teatral textual siempre en contraposición con su representación.

Desde una perspectiva estética, el propósito de este trabajo es cuestionar el fenómeno complejo y ambiguo de la interdisciplinariedad, en el caso específico del director teatral Patricio Vallejo. La investigación por tanto, no será más que una búsqueda para explorar y redefinir los pensamientos en torno a los sectores teatrales experimentales que colindan en la puesta en escena de la *Al final de la noche, otra vez*.

La necesidad de aprender a leer teatro es una deuda que tienen los estudios literarios en el Ecuador. Los grupos de teatro experimental en el Ecuador han desarrollado técnicas específicas y una sistematización del fenómeno teatral, de manera que sus aportes merecen ser analizados y se merecen una crítica académica.

En este contexto, este trabajo hace un acercamiento a una de las obras teatrales más complejas que ha realizado la producción grupal experimental ecuatoriana en los últimos cinco años: *Al final de la noche, otra vez* de Patricio Vallejo Aristizábal, director del grupo *Contrael viento Teatro*. Esta obra tiene la particularidad de que tiene mejor recepción en el público de otras ciudades de América Latina que en Quito y en el resto del Ecuador. También los estudios académicos sobre el trabajo del grupo proliferan en espacios extranjeros que en nuestro país.

Entonces, la intención de este análisis es descubrir cuáles son los secretos que se ocultan detrás del complejo tejido de signos que constituyen esta obra y volver la atención desde la academia hacia el estudio de la producción teatral en el Ecuador. Además es un intento por enlazar, a través del estudio literario, el universo del texto y el de la representación y redescubrir el teatro como un sistema de comunicación, por lo tanto un sistema de signos combinados que se ponen de manifiesto en el escenario y que buscan conjugar, además, distintos tipos de lenguajes como la poesía, la música, la danza y la plástica.

La hipótesis de esta tesis es que no se puede leer una obra teatral tan solo desde el texto literario. Hemos tomado la obra de *Contrael viento Teatro* como un

estudio de caso que nos servirá para comprobar la hipótesis siguiente: El teatro experimental rompe con las estructuras de estudio del teatro clásico, que se basan en el texto como su principal objeto de análisis y propone una indivisibilidad entre texto y representación para su estudio, para lo cual es indispensable el análisis de la semiótica teatral.

Como habíamos mencionado anteriormente, el análisis crítico es una deuda pendiente que tiene la academia con el teatro en el Ecuador. La estética del teatro experimental, en este caso de *Contraelviento*, permite que la obra completa se convierta en un texto sujeto al análisis, de modo que los lineamientos de la semiótica teatral permiten identificar cuáles son las posibilidades de lectura de *Al final de la noche, otra vez*, ya que todos los elementos en juego tienen una relación de retroalimentación con el texto literario.

El objetivo principal de este trabajo es realizar un análisis semiótico de las imágenes y las relaciones que se producen en *Al final de la noche otra vez* con la finalidad de develar la estética del grupo.

Para lograr este objetivo es necesario analizar el proceso de concepción y desarrollo teórico-práctico de la puesta en escena y de la dirección teatral de la obra a partir un análisis crítico de su estética y, además, es necesario analizar desde una perspectiva crítica el texto literario como matriz del conjunto de discursos que interactúan en escena y explorar elementos del contexto social que se recrean en el universo simbólico de la obra.

Según el concepto de *Contraelviento*, el teatro es la vida misma hecha poesía por tanto, el teatro toma la vida, la pervierte y la re expone. De ahí que el espectador se convierte en testigo de un hecho que acontece, de una acción real que, de alguna forma, se le revela como su propia vida. Entonces, el teatro es para el testigo una *metalectura* del mundo de la vida, de su propia vida social y cotidiana. Este es, por consiguiente, el principio metodológico del trabajo de *Contraelviento*: tomar el mundo de la vida y pervertirla a través de la vida del actor y de la actriz que se expone mientras habita el mundo del escenario.

La semiótica teatral es una rama relativamente nueva de la semiótica y no muy explorada. Para sistematizar el estudio de la obra *Al final de la noche, otra vez* utilizaremos todas las herramientas que nos sean posibles en el campo de la semiótica

y la semiótica teatral, sobre todo aquellas que propone la autora Anne Ubersfeld, quien tiene una tesis que ha sistematizado muy bien los aspectos que la semiótica debe estudiar en el ámbito teatral. Además, nos valdremos de otros autores estudiosos de la semiótica como Iuri Lotman, estudiosos literarios como José María Pozuelo Yvancos, Gerard Genette y Jonathan Culler y estudiosos del teatro como Antonin Artaud, Eugenio Barba y Francisco Adrados.

La metodología utilizada es el análisis semiótico teatral y la semiótica literaria. Para la recopilación de información y material concernientes a *Contraelviento Teatro* y a la obra objeto de estudio, se ha aplicado una investigación de campo, ya que la autora del presente trabajo ha trabajado durante nueve años con el mencionado grupo teatral y ha sido partícipe del proceso de creación y montaje de *Al final de la noche, otra vez*.

Las fuentes principales de la investigación, entonces, han sido los libros de semiótica teatral, de semiótica y el texto de *Al final de la noche, otra vez*, el mismo que nos ha proporcionado el grupo *Contraelviento*, ya que se trata de un texto inédito. Asimismo, han funcionado como fuentes los textos de crítica o comentarios sobre teatro experimental ecuatoriano y sobre el grupo *Contraelviento Teatro*, la obra teatral misma registrada en video durante julio del 2009 y las páginas web con información sobre al autor y su obra.

El contenido de este trabajo se divide en tres partes. En el primer capítulo, haremos una perspectiva general del teatro experimental en el Ecuador. También revisaremos un poco a cerca del método de trabajo particular de *Contraelviento Teatro* y cómo se construye el texto de la obra en cuestión.

En la segunda parte, que a su vez se divide en dos momentos, se hará un breve acercamiento a las nociones de la semiótica teatral, posteriormente se realizará un análisis actancial de *Al final de la noche, otra vez* para pasar a hacer análisis de los personajes como signos y sus emparejamientos, y de los emparejamientos de los signos que construyen el espacio de la obra y de aquellos que construyen el tiempo y cómo se ponen de manifiesto estas nociones en escena.

Finalmente, se hará un pequeño análisis de la estética que propone el grupo a través de esta obra y cuál es su legado y aportes para el teatro experimental ecuatoriano.

CAPÍTULO I

CONTRAEL VIENTO TEATRO, AL MARGEN

1.1 Perspectiva general del teatro experimental en el Ecuador.

El arte es un fenómeno, un ente autónomo, inagotable, irrepetible, particular y complejo. América Latina vive su proceso particular de creación y de estudio del mismo. El mestizaje implica una construcción distinta del imaginario del arte, del creador, de ese “otro” que recibe la creación, una construcción distinta de para qué y para quién está lo creado.

El teatro se edifica también desde este punto de quiebre. El teatro experimental parte de la conciencia de este punto de quiebre. Quienes optaron por recorrer los caminos de un “otro teatro”, de ese “otro arte”, partieron desde la idea de concebir al arte desde este imaginario, desde esta construcción de un camino propio. Con esta perspectiva el teatro experimental en América Latina surge de una conciencia de mestizaje y de una intención de transitar nuevos recorridos, para encontrarse con este “ser creador” y “ser receptor”, para encontrarse con este “ser” latinoamericano, contar nuestras propias historias y descubrir nuestras propias formas de contar esas historias.

La historia del teatro en el Ecuador es muy extensa, en realidad. Basta con señalar que para abarcarla habría que remontarse a las manifestaciones teatrales presentes en las culturas precolombinas que habitaban en las diferentes regiones del territorio de lo que ahora es Ecuador. Sin embargo, para hacer una semblanza que nos permita aproximarnos al teatro experimental no será necesario retroceder tanto, sino considerar que estos referentes nos facilitarán para entender cómo se ha consolidado este teatro en la actualidad. Para dimensionar este proceso histórico, empezaremos el recorrido en la segunda mitad del siglo XX, cuando el teatro experimental se empieza a gestar como una necesidad de una propia voz. Este proceso se llama “el nuevo teatro ecuatoriano” que va desde la década del cincuenta hasta la del setenta.

Para Michael Hendelsman, en la introducción de la *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*, el “Nuevo Teatro” (que comprende tres momentos: el Teatro Independiente, el Teatro Íntimo y el Teatro Experimental Universitario) expresa profundas transformaciones que, a nivel de la formación cultural y la conciencia social,

vive el Ecuador. Hendelsman se refiere a lo que según Patricio Vallejo Aristizábal es el resultado de la emergencia de nuevos actores sociales a raíz del proceso de urbanización acelerado que empiezan a experimentar las ciudades y de nuevos referentes discursivos en el cuestionamiento a la ideología y la moral hegemónicas que aparecen como consecuencia de lo anterior, determinan el surgimiento de un nuevo imaginario que supone la necesidad de reconfigurar la construcción de “lo nacional”, como el ámbito que genera la identidad en el teatro, un teatro en el que el recurso de la experimentación y el permanente cuestionamiento se vuelve emblemático para definir un período de cambios.

Desde estas perspectivas, el teatro, como el arte en general, está ligado a cambios sociológicos importantes y complejos que en el Ecuador de la segunda mitad del siglo XX se produjeron vertiginosamente. Entonces, es de comprender que los tres momentos que constituyen al “Nuevo Teatro” (antecedente directo del teatro experimental de finales de siglo) se den casi simultáneamente. Así, el Teatro Experimental Universitario en el Ecuador tiene su inicio en 1955 y llega hasta 1963. La experimentación con lenguaje, montaje, escenografía y vestuario como técnica teatral, además de la formación de actores. Este teatro tuvo como principal gestor a Sixto Salguero, quien se dedicó a implantar estas nuevas técnicas en varios núcleos del país.

Paralelamente al Teatro Experimental Universitario surge el Teatro Íntimo, también en la década del cincuenta. El Teatro Íntimo recoge obras de dramaturgos nacionales y las pone en escena. Así, se estrenan obras de Humberto Navarro, Pedro Jorge Vera, Francisco Tobar García y Demetrio Aguilera Malta. El Teatro Íntimo pone en evidencia una necesidad de autonomía del teatro, una necesidad de transformación en la forma de hacer teatro en el Ecuador, de la experimentación en la escena, sobre todo con la presencia del actor. Este teatro particularmente se concentra en reflejar una realidad más próxima al espectador sin dejar a un lado la calidad poética.

El Teatro Independiente también se produce en este momento, simultáneamente, desde 1954. Su principal gestor es Francisco Tobar García, actor, director, dramaturgo, que se dedica a difundir su propia obra en el Ecuador. Sin embargo, la actividad de Tobar García no alcanzó un gran nivel estético a pesar de permanencia en los escenarios durante dos décadas. Esto, debido a que el trabajo de formación actoral fue un punto débil en la consolidación de su propuesta teatral. El dramaturgo no contaba con actores formados, lo que hacía que resulten insuficientes para su excelente dramaturgia.

A partir de los años 60, el teatro en el Ecuador empieza a preocuparse por llegar a otros contextos, por llevar el teatro a la gente. Con el surgimiento de los espacios de creación colectiva, los experimentos teatrales se centran en plantear una problemática social y las obras buscan llegar a un público marginado de los centros destinados normalmente a la actividad teatral. La creación colectiva lleva los espectáculos a las calles, por ejemplo, lo que hace que todavía no exista una preocupación por la calidad actuarial sino por desarrollar temas de denuncia y por crear una accesibilidad, por así decirlo, de un montaje a un público que normalmente no asistía al teatro. La sencillez del lenguaje, tanto corporal como discursivo, no permitió que este tipo de teatro alcance una dimensión estética representativa, y por lo tanto una mayor trascendencia a nivel artístico, aunque sí una incuestionable presencia a nivel social.

El problema de la formación de los actores surge a partir de las siguientes décadas, sobre todo en la de los 80, cuando los dramaturgos deciden crear escuelas que desarrollen técnicas de actuación más complejas y desarrollar sus propias propuestas de técnicas influenciadas por las escuelas europeas. En esta década surgen grupos como *La espada de madera* y *Contraelviento Teatro* que se han convertido, entre otros, en iconos del teatro experimental en el Ecuador

La intermitencia de la producción teatral en el Ecuador es un reflejo de su mayor vinculación a los momentos sociales, más que a los procesos formales de construcción conceptual.¹ A partir de ésta, hay una desconfiguración de la idea de la creación teatral en base a la experimentación, lo que implicaría una producción y trabajo regulares.

A pesar de su marginalidad, los grupos que se han enfocado en desarrollar una línea de trabajo continua, permiten que en las dos últimas décadas, sobre todo, se puedan distinguir propuestas estéticas consolidadas y, por lo tanto, lineamientos más claros. Entre estos grupos podemos señalar a *Malayerba* (cuya trayectoria empieza en los años 80), *Teatro del Cronopio*, *La Espada de Madera*, *Zero no Zero*, *Contraelviento Teatro* y *El Cactus Azul*.

En 1991, *Contraelviento Teatro* nace con las mismas inquietudes experimentales que los grupos de esta década, herederos de la necesidad de consolidar una presencia escénica sustentada en el arte del actor, con el deseo de conquistar un paradigma

¹ Este fenómeno no supone, en todos los casos, la falta absoluta de rigurosidad y construcción conceptual académica.

estético que valore al teatro en su dimensión, asumiendo la tarea de potenciar la nueva tradición al retomar la creación grupal en el teatro. Bajo la dirección de Patricio Vallejo Aristizábal, quien había iniciado su carrera de actor en el Teatro Estudio de Quito trabajando con Víctor Gallegos y, después, dirigido por María Escudero, *Contraelviento* inicia su trabajo en la experimentación y creación. El elenco del grupo se incorpora al proceso de búsqueda de un lenguaje que pueda descifrar al teatro del nuevo milenio con énfasis en la construcción de los significantes escénicos, que pongan en vida la tensión del proceso de formación cultural de nuestra sociedad y la identidad en la compleja diversidad; entre sus montajes se encuentran *La oscura humedad*, de Patricio Vallejo Aristizábal (1993), *Por el camino de una estrella*, de Patricio Vallejo Aristizábal (1994), *La señorita Julia*, de August Strindberg (1995), *Abril* (1998), *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig (1999), *Tarjeta Sucia* (2000), *Adiós* (2002), *Herodías y la luna del desierto* (2003), *Cargamontón* (2005), *Al final de la noche otra vez* (2006) y *La flor de la Chukirawa* (2007), también de Patricio Vallejo Aristizábal.

Las producciones más recientes del grupo son el resultado de un proceso más acabado de su propuesta estética en la dramaturgia y la actuación. *Al final de la noche, otra vez* (2006) recoge una serie de elementos distintivos de dicha propuesta tanto en la experimentación con el uso del lenguaje poético en el texto como con las técnicas de actuación (manejo vocal y corporal) llevándolas al límite y arriesgándose en la utilización de imágenes que crean una tensión en escena y producen un universo simbólico complejo, lo que genera en el espectador una dificultad para establecer un acercamiento con la obra.

1.2 El espectáculo de *Contraelviento*

1.2.1 La construcción del texto o la flecha que dobla la esquina.

Desde la perspectiva de su director, *Contraelviento Teatro* acoge un método de trabajo que involucra a los actores en el proceso de elaboración del texto. Es necesario precisar que en este grupo no se trabaja la Creación Colectiva, es decir, a pesar de que los actores aportan en la construcción del texto, existe un dramaturgo, un director que se vale de la exploración individual de los actores en el espacio de trabajo para ir insertando estas experiencias –corporales, vocales y conceptuales- en el texto final.

El grupo se inserta en un proceso que ha venido viviendo el teatro durante los últimos sesenta años que concibe a la dramaturgia como una noción que rebasa la

estructura del texto dramático y que se expande hacia la estructura significativa, o de sentido, que implica el espectáculo teatral. Así pues, como resultado de esta expansión podemos encontrar la dramaturgia del actor o la dramaturgia del espectáculo, además de la dramaturgia del texto. Entonces, *Contraelviento Teatro* busca desarrollar una dramaturgia entendida como un tejido.

Para su director, empezar a trabajar el texto de una obra es como “lanzar un flecha y conseguir que doble la esquina”. Con esta imagen, aparentemente imposible, la idea de Patricio Vallejo Aristizábal es la de esquivar un objetivo a donde quieran llegar sus palabras. Cuando empieza el proceso creativo, el dramaturgo construye el texto sin que las palabras acudan a una escena que él pueda prever o que pueda suponer. De ahí que la ruptura de la propuesta de este grupo consiste precisamente en esquivar, desde la construcción del texto, la noción de que el teatro es una reproducción de la realidad.

El texto, para su creador, camina por un carril aparte de la escena. Es decir, el texto no le preexiste a la escena o viceversa. Por lo tanto, *Contraelviento Teatro* se basa en el rompimiento de la eterna alianza texto-escena para construir su discurso teatral. La obra escrita no se concibe para que los actores interpreten el texto, ni para aclarar, descifrar lo que los actores han encontrado en sus improvisaciones. Así, el director espera que el encuentro entre el texto, la escena y los actores se dé en la improvisación y se produzca la dramaturgia del espectáculo. Si este encuentro no se produce, actores y dramaturgo-director empiezan de nuevo, cada cual por su sendero. “Disparar la flecha esperando que doble la esquina, implica el encuentro y la comunión interior, subjetiva, intuitiva, a nivel de relaciones más bien impulsivas, no conscientes con mis actores. Yo espero que el encuentro funcione”²

En el teatro tradicional, el texto predetermina un sentido único. En el teatro de *Contraelviento*, no es el texto el elemento único que establece el sentido y las posibilidades de significación. Por lo tanto, los diferentes significantes con los que aporta el texto son tan solo un fragmento pequeño del universo de significación.

En ese sentido, el texto y la puesta en escena parten del mismo impulso lo que lleva al dramaturgo a transitar un camino paralelo al de los actores, siempre en tensión. Para construir el texto, el dramaturgo parte de una imagen madre que comparte con los actores. Luego se da la exploración de acciones, que los actores van encontrando desde sus propias asociaciones y desde su dominio de la técnica. Luego

² Entrevista a Patricio Vallejo Aristizábal, 18 abril de 2010, realizada por María Belén Bonilla.

de ver el proceso de exploración de las acciones y la consolidación de la partitura teatral, el dramaturgo trabaja el texto desde sus propias pulsiones subjetivas. Esto sin pretender aclarar lo que los actores han realizado en el escenario, sin querer descifrar lo que ellos han hecho en la improvisación.

En el caso de *Al final de la noche, otra vez*, la imagen de partida es la de una mujer joven que camina por una calle desierta en los arrabales de la ciudad en la madrugada. Después de la exploración de los actores en la sala negra, el dramaturgo, fuera de este espacio, construye a partir de los elementos ya mencionados un texto similar a un texto poético y llega a:

EVA. Señor Dios. ¿Lo ves? Ves este maldito puñal que llevo clavado en la espalda del alma. ¿Podrías quitármelo? (Pausa) Yo vine acá hace tiempo y lo intenté pero... no me voy a pasar la eternidad con alitas en la espalda, cantando estúpidos coros celestiales y sintiéndome culpable. Estoy aquí y ahora, intentando asesinar la oscuridad, pero mi cuerpo se ha vuelto una tonelada de perezas que me estorban, a flor de piel tratando de transformar el dolor en olvido y los minutos en segundos, (silencio) pero los segundos son horas y los minutos años. Yo sólo quiero salir a mirar con mi perfil incierto la imagen difusa de mis pájaros muertos. ¿Qué nos queda? Ahora estoy aquí. ¿Lo ves? ¡Baja y demuestra que existes!³

Sin embargo, el texto solo es definitivo si la unidad de los elementos acontece. Es decir, si finalmente la palabra, la acción y la imagen aparecen en el escenario y pueden provocar un sentido multiplicado. “Yo siempre estoy pensando que el encuentro es un encuentro explosivo. Es decir, el encuentro del actor con la palabra es un encuentro cuyo efecto debería ser multiplicar los significantes en el instante de la escena.”⁴

El texto producido no tiene ilación cronológica ni lógica con lo que viene antes o después en la obra. La relación texto-escena es como si fuese un rompecabezas que se arma de distintas maneras. La propuesta del grupo para la construcción del texto es un intento porque el texto no tenga supremacía sobre lo que acontece en el escenario como ocurre en el teatro tradicional, pero que la escena tampoco subordine al texto como en los primeros momentos de la creación colectiva, en donde se creaba una situación y lo que hacía el dramaturgo era ponerle palabras a esa situación. “Hemos querido que la palabra tenga su propia validez, pero en la medida del encuentro con los lenguajes de la expresión de los actores.”⁵

³ Vallejo Aristizábal, Patricio, *Al final de la noche, otra vez*, Obra Inédita, pág., 2.

⁴ Entrevista a Patricio Vallejo Aristizábal, 18 abril de 2010, realizada por María Belén Bonilla.

⁵ *Ibídem*

1.2.2 La construcción de la escena

Contraelviento Teatro trabaja con el arte del actor. Esto es, el actor toma su cuerpo como herramienta del sentido. Todo movimiento gestado por el actor tiene que estar vivo y estar justificado, ya que no se trata de un entrenamiento gimnástico sino un ejercicio de contacto con las pulsiones interiores. Basándose en los planteamientos de Grotowski y en los cimientos de la Antropología teatral, *Contraelviento* sistematiza doce principios técnicos que el actor debe manejar para la acción y la expresión.

Así, los actores exploran en su memoria en busca de imágenes. Sin embargo, ésta es una memoria orgánica, es decir que no es la mente la que recuerda, sino el cuerpo. Esta memoria orgánica supone para el actor una liberación y casi una redención. El actor muestra el personaje y se muestra a sí mismo en su ejercicio de memoria emocional orgánica.

En el laboratorio de *Contraelviento*, el actor se abandona a la autoexploración psicológica, se aparta de lo que durante años se ha encarado como el principal objeto del estudio del arte de la actuación: su esfera psicológica-interior, es decir sensaciones, emociones, identificación o no identificación con el personaje. De ahí que el actor se transforma en un operador de energía, como lo llamara Eugenio Barba.

La energía -literalmente en-ergein: entrar a trabajar- es la movilización de nuestras fuerzas físicas, intelectuales, cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose o adaptándolo. Tan sólo cuando existe una relación con algo preciso, la energía individual se modelará en una acción precisa⁶

En la construcción de la escena intervienen principalmente los actores. Estos operadores de energía responden a requerimientos del dramaturgo-director, quien hace una propuesta específica a los actores para encausar su exploración. Por ejemplo, en el caso de la obra en cuestión, a la actriz se le pidió construir una partitura de una cantidad específica de acciones que estén relacionadas con limpiarse telarañas del cuerpo.

A partir de la primera propuesta el dramaturgo, así como el actor, va modelando el sentido de esta partitura para que se produzca la multiplicidad de sentido. Entonces, el texto se va insertando en la exploración poco a poco. De esta manera, los actores pueden ir experimentando con formas vocales, basadas en la técnica, que posibiliten el enriquecimiento de los significantes escénicos.

⁶ Barba, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, Bs As, Firpo & Dobal, 1987, pag.141

En la primera escena de *Al final de la noche, otra vez*, el trabajo de las acciones y el trabajo con la melodía vocal son fundamentales para sostener la obra durante los primeros minutos. La primera improvisación de la escena, permite al director seguir construyendo el texto, a los actores hacer palpables sus imágenes y comprobar la estética de los resultados, y además posibilita al dramaturgo visualizar otros elementos del lenguaje teatral que se pondrán en juego en el espectáculo, tales como la iluminación, el vestuario, la escenografía y la construcción fotográfica.

Así que, el mismo texto, mencionado en el apartado anterior, adquiere nuevo sentido en el momento de la improvisación. Solo entonces empieza a tener forma el personaje, cuando es capaz de articular dos lenguajes simultáneos. El personaje no es preexistente, acontece en la improvisación y, posteriormente, en la ceremonia teatral del espectáculo.

No existe un perfil preexistente del personaje, no existen emociones del personaje... no existe una historia anterior al personaje de la obra. Para *Contraelviento Teatro* el personaje es un fenómeno que acontece.

En consecuencia, existe una retroalimentación entre el texto y el acontecer experimental del laboratorio teatral de *Contraelviento*, lo que permite ir construyendo un discurso complejo y una deconstrucción de la realidad, que se diluye en un universo teatral, en donde las convenciones de la cotidianidad se trastocan.

1.2.3 La dramaturgia del espectáculo y el tejedor de sentido.

La unidad semiótica que se produce como resultado de este proceso, aparentemente caótico, es arbitraria y artificial. No es una unidad cuya cohesión de significación acontece en la vida del espectador. Éste, arbitrariamente cohesiona y artificialmente construye una identidad semiótica y produce un sentido aparentemente unitario.

Al final de la noche, otra vez se vale de esta particularidad para realizar un tejido. Por eso resulta vital producir varios significantes, ya que ayuda a fortalecer esta artificialidad necesaria para el teatro.

Desde esta concepción, el teatro no es un espejo de la realidad, de modo que no precisa de la verosimilitud. Luego, la unidad de sentido es subjetiva y el espectador se transforma en un “tejedor del sentido”. La puesta en sí misma es un tejido complejo,

poblado de elementos de significación, pero que son de interpretación arbitraria. El director de escena combina una serie de significantes con los que puebla la escena, como luces, vestuario, escenografía, iconografía, forma, color y música, y con los que va conformando ese tejido que el lector va descifrando.

En una entrevista realizada a Patricio Vallejo Aristizábal, el dramaturgo manifestó: “Creo que esa percepción de que cuando uno mira el espectáculo, en efecto, mira una unidad es una percepción arbitraria, porque el espectador hace ese ejercicio de completar. Es el último hile del tejido: la lectura del espectador, que es una lectura, además, que viene de la no concesión. Es decir, yo estoy convencido de que el teatro no es el espejo de la realidad, si no que el teatro es como una visión efímera en el fin del mundo” ⁷

La intención del dramaturgo es generar una obsesiva búsqueda de los detalles, tanto en el lector como en el creador, entendido por actor y actor-músico. Detalles que son evidentes en la corporalidad de los actores, en los elementos escénicos, en la música y en el texto.

Para *Contraelviento Teatro*, la unidad de sentido de la dramaturgia del espectáculo es lo que para una pintura es el marco. Todo el tejido complejo de acciones, sonidos, melodías, cantos, luces, sombras, colores, objetos, el dramaturgo es capaz en algún momento de enmarcarlo, “ese marco, a diferencia del de la pintura, no es externo a la obra. Es un marco interior a la obra, son las imágenes iniciales, las que nos impulsaron a todos (director, actores, músicos, etc)”⁸

El marco y punto de partida, en realidad gira en torno a seis o siete imágenes sumamente claras y fuertes. En este caso es la imagen de una mujer joven que camina por los arrabales de la ciudad al final de la noche, un aborto, una curandera realizando un ritual, un hombre viejo, borracho y triste que toca un pingullo, una mujer consumiendo algún tipo de droga y su “viaje”, etc.

Así, entonces todos los elementos que se van sumando visualmente a la escena van adquiriendo un sentido para cada uno de los espectadores, pero también para los creadores, y entonces encontramos una multiplicidad de significados dada por la cantidad de detalles que se muestran.

⁷ Entrevista a Patricio Vallejo Aristizábal, 18 abril de 2010, realizada por María Belén Bonilla.

⁸ *Ibidem*.

“Si yo quisiera, podría utilizar la misma partitura de acciones, con otro texto y probablemente llegaríamos a otra obra”⁹

1.3 Un punto de quiebre

Al final de la noche, otra vez marca una ruptura dentro de la estética misma del grupo. Más allá de que durante los 20 años de trayectoria de *Contraelviento Teatro* se haya desarrollado y sistematizado una forma de trabajar y de crear, este espectáculo busca romper la idea de narración teatral. Al contraponer el texto con la puesta en escena se evidencia una fragmentación del discurso narrativo.

La obra juega con un discurso poético. Se atreve a jugar con la concepción de la anécdota teatral y le deja al lector liberado de construir una anécdota para disfrutar de las imágenes que pueblan la escena. Este *ethos* barroco de la conformación teatral de *Contraelviento*, permite una lectura fractal. Se puede leer la conformación de la escena como si se tratase de un cuadro: los colores, los detalles en las manos de los actores y máscaras faciales, construyen imágenes. Entonces, se ponen en juego, como en la poesía, elementos de ruptura del lenguaje cotidiano y se juntan arbitrariamente, produciendo varias lecturas y un ritmo y una melodía.

Hasta el año 2006, *Contraelviento Teatro* había desarrollado y sistematizado una técnica, sin embargo, todavía existe una necesidad de hilar una historia. En la obra anterior a la que es objeto de este estudio, *Herodías y la luna del desierto*, la preocupación del dramaturgo es exponer con una poética muy interesante, pero sin arriesgarse a esa ruptura del hilo conductor, la historia personal e íntima del personaje bíblico de Herodías.

Al final de la noche, otra vez resulta un hito y un riesgo para la trayectoria del grupo. Desde esa perspectiva, representa un salto hacia la frontera. Para los miembros del grupo, es importante generar un universo de tensión para la recepción del espectáculo. No generar territorios seguros de recepción, esquemas y estructuras que generan una sola lectura. Es decir, *Contraelviento Teatro* se lanza a la ruptura del mensaje. Hasta el 2006, si bien habían partido de preceptos que se separan de las prácticas del teatro tradicional, todavía existía la posibilidad de hacer una única lectura de la obra (como en el caso de *Herodías y la luna del desierto*) sin embargo, el riesgo que corre la dramaturgia de *Al final de la noche*, otra vez radica en la necesidad de

⁹ *Ibíd.*

enviar un lenguaje fragmentado y al mismo tiempo unitario. Esto es: uno podría leer las escenas independientemente y construir una historia, así como podría leer la obra completa y fragmentarla como si se tratase de diferentes estrofas de un largo poema.

Ya hemos hablado, entonces, de las particularidades tanto técnicas como conceptuales de la obra mencionada, pero sería sumamente pertinente hablar de la obra como una puerta a otros procesos de construcción de discursos en *Contraelviento Teatro*.

Por ejemplo, apenas dos años después de haber estrenado *Al final de la noche*, otra vez Patricio Vallejo y *Contraelviento* exponen *La flor de la Chukirawa* obra que llega a combinar magistralmente la “poesía teatral” con la “narrativa teatral”. La obra es la historia de una madre campesina que es entrevistada por un programa de televisión local, ya que su hijo se convierte en un héroe para el Ecuador por haber perdido la vida en la guerra de Irak. La obra es el diálogo inconexo de esta madre con la periodista que realiza la entrevista.

Para este tercer momento, *Contraelviento* no sólo ha consolidado una técnica, una estética sino además un nuevo lenguaje teatral. *La flor de la Chukirawa* es el planteamiento de una visión el mundo, de una forma de relacionar los elementos y sostener un conjunto creando tensión.

CAPÍTULO II

AL FINAL DE LA NOCHE, OTRA VEZ O LAS MULTIPLICACIONES DE SENTIDO

2.1 El signo teatral.

El teatro es un complejo objeto semiótico, puesto que está compuesto de varios elementos que permiten su proceso de significación. El teatro es un generador de significantes que le permiten varios niveles de relación con el espectador y, por tanto, produce una serie de lecturas diversas y acercamientos estéticos diferentes desde cada uno de los lectores teatrales – entendiendo al lector teatral como aquel que mira la obra ya escenificada, no solo la escrita-.

La propuesta de *Contrael viento Teatro* hace que la lectura del texto y representación sea indisoluble, puesto que compone un tejido de significación que se produce en la tensión del espectáculo. La relación texto-puesta en escena parte de la eliminación de conceptos como el de representación, entendida como la reproducción de una situación de la vida cotidiana. Para este grupo, el teatro no es un espejo de la realidad, es más bien una visión, como un sueño. Toma elementos de la vida cotidiana y los trastoca para generar un universo interno propio y, según palabras del director, producir la visión de la zarza en llamas que Moisés tiene en el desierto.

Para construir este tejido de significación acuden al proceso de la obra varios elementos que le van dotando ese carácter polisémico. Para poder ir develando cuáles son estos elementos, habremos de adentrarnos en la estructura interna y externa de la obra, entendiendo como estructura interna a los elementos que intervienen en el proceso de construcción de los personajes y del texto, y como estructura externa a los elementos que entran en juego en el lenguaje no verbal de la obra.

Dado que el teatro es un lenguaje con doble proceso de codificación, resulta imprescindible establecer las características del Texto Teatral, es decir aquello que miramos como un tejido entre el texto y la representación. Este tejido se construye con signos verbales y signos no verbales. Esto hace que para hacer una lectura teatral sea necesario identificar ambos tipos de signos, darles un tratamiento diferenciado y encontrar las particularidades de su relación. Para Anne Ubersfeld, existen dos aproximaciones diferentes al hecho teatral la *sintáxis* y la *proxémica* y existen relaciones entre estas dos. La autora cita a Barthes, quien dice que enfrentarnos al

teatro es hallarnos frente a una verdadera polifonía informacional, a un espesor de signos¹⁰. Es como si estuviésemos, en dibujo, frente a un objeto tridimensional.

Para analizar al teatro como un objeto de estudio, entonces, hay que ubicar el texto dentro de la representación, en donde está presente en forma de voz (*fone*). Ubersfeld propone que existen en el interior del teatro matrices textuales de representatividad y que un Texto Teatral puede ser analizado con unos instrumentos específicos que ponen de relieve la teatralidad del texto.

Estas matrices textuales son, por ejemplo, las *didascalias*, que son marcas textuales que ubican determinadas características de la situación teatral. En *Al final de la noche, otra vez*, las *didascalias* proponen imágenes que permiten construir la dramaturgia y la puesta en escena, pero no limitan la posibilidad creadora del actor ni del dramaturgo. Es decir, las marcas textuales de la obra de Vallejo tienen más bien un sentido poético que permite crear esta “visión” característica de la propuesta de *Contrael viento*.

La obra es un diálogo interior. Un tránsito por lo vivido. El recuerdo de una noche o muchas noches que son la misma. Eva es hija de las sucesivas debacles que van hundiendo a una sociedad que pierde la esperanza. Espectadora de primera fila de la diáspora en la que se diluye un país, una nación, un pueblo que no termina de nacer cuando pareciera que prefiere ya morir. Testigo de guerras infames que la abrazan silenciando su voz. Es una joven en el tiempo en que es peligroso serlo, y es mujer. Le asesinaron los abuelos y los hijos, le arrebataron la memoria y le frivolizaron los sueños. Anclada en un presente reducido a un valor en dinero, es una sobreviviente. ¡Qué bueno! Es una transeúnte en una ciudad que no se digna en mirarla y de la que se prefiere huir. Abre puertas que le conducen a habitaciones cerradas, descubre el dolor de ser en el nuevo milenio. La frivolidad, el sexo, la droga, el dinero, la guita, la cushki, la plata, la muerte. La muerte del hijo nonato arraigado en su matriz deseosa y carente de amor. En el límite, en el borde de algún abismo profundo y negro como el final de la noche, se reconoce, se transita en sus mundos íntimos.¹¹

La *didascalia* inserta en el principio del texto de la obra nos permite construir el perfil de un personaje. No es un perfil físico ni psicológico, sino un esbozo de un recuerdo que le permitirá al dramaturgo establecer una relación propia con la puesta en escena. Por supuesto, las siguientes marcas construyen un ambiente en el que se insertan los personajes y donde sucede el acontecimiento teatral.

Las *didascalias* son parte del universo de signos que pueblan el teatro. No existe algo como un “signo teatral” sino que, dentro de la semiósfera teatral, conviven varios elementos comunicativos que permiten la interpretación de diferentes tipos de signos que adquieren carácter simbólico. Para Anne Ubersfeld, en la representación

¹⁰ Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993, pág., 16.

¹¹ Vallejo Aristizábal, Patricio, *Op. Cit.*, pág., 1.

no se dan elementos aislables equivalentes a los signos lingüísticos, con su doble carácter de arbitrario y de doble articulación, salvo el cuerpo del actor, que puede ser considerado como un sistema de signos articulado en partes cuya relación significante/significado sea relativamente arbitraria. De ahí que, dentro del texto mismo es necesario establecer una distinción entre el texto del director y el texto del autor. Anne Ubersfeld propone que existe una relación entre ambos textos que se da en la representación, por lo que propone la siguiente fórmula:

T (texto del autor) + T' (texto del director) = Representación

(...) el texto de teatro T es un texto *abundante en lagunas*; T' se inscribe en los agujeros o lagunas de T (...) un texto T' se interpone necesariamente como mediador entre T y R (asimilable por su naturaleza a T—en su parte lingüística— y radicalmente diferente de R —por tener una materia y unos códigos de otro orden—; la parte lingüística del hecho teatral se compone de los dos conjuntos de signos **T+T'**. Nos enfrentamos aquí a la noción de *signo* que, de momento, vamos a utilizar en su sentido usual¹²

El teatro está constituido por signos verbales y signos no verbales. Los signos verbales están presentes en el texto y en el texto en escena y los signos no verbales están presentes en la construcción de la escena, en lo icónico.

Estos dos tipos de signo tienen una interacción en el escenario, pero en el caso de *Contrael viento Teatro* también en el proceso de construcción de la obra teatral, esto debido a las particularidades de su propuesta, mencionadas en el capítulo anterior del presente trabajo. Por eso, es necesario remitirnos a tres puntos que deben relacionarse entre sí para lograr cualquier espectáculo en este grupo de teatro. Estos tres puntos son: el texto signo verbal, el cuerpo y la voz del actor en el proceso de construcción de la puesta, la puesta en escena con su polifonía informacional.

Para poder establecer las características específicas del teatro como un lenguaje complejo de signos y para poder analizar los signos verbales resultantes del conjunto **T+T'**, es necesario revisar las nociones saussureanas básicas del signo que nos remiten al signo lingüístico, ya que los signos pertenecientes a este conjunto merecen un tratamiento lingüístico. Para Saussure, el signo es un significante compuesto por dos partes indisociables: significante y significado. El signo lingüístico se caracteriza por su arbitrariedad, es decir la ausencia de relación visible entre el significante y el significado; se caracteriza por su linealidad, lo que significa que los signos lingüísticos son decodificados sucesivamente en un orden cronológico. La teoría de Saussure es ampliada por Hjelmslev, cuando dota al signo de una nueva

¹² Ubersfeld, Anne, *Op. Cit.*, pág. 19

oposición en el plano de la expresión y el plano del contenido, distinción que matiza en:

- forma/substancia de la forma
- forma/ substancia del contenido

Estas oposiciones nos permitirán realizar una lectura adecuada del discurso teatral, al menos desde la presencia actoral y desde el texto. Por eso en la representación teatral, es fácil decodificar los diálogos que fueron, en primera estancia, plasmados como texto literario. La literatura se encuentra expresada a través de la voz de los actores en escena—en un nivel exterior— mientras que ellos codifican un texto interior, que es el que les permite ubicarse en una determinada circunstancia, lugar, estado de ánimo, etc.

Como habíamos tratado en el capítulo anterior, la creación del texto va paralela a la de la puesta en escena. Por eso, en la obra de *Contraelviento Teatro* no tiene sentido especificar y delimitar demasiadas cosas en T', porque éstas responden no sólo a las necesidades del dramaturgo sino que también responden a las necesidades del actor. El cuerpo del actor permite que se configure un universo de signos que producen una relación en tensión con el texto, con la voz. En esta tensión habita el significado, en esta tensión se produce la significación.

La presencia del cuerpo del actor como objeto significante, entonces, genera una necesidad de crear una forma de interpretación semiótica con su propio sistema de códigos. La teoría de la semiología teatral —que aún se encuentra en perfeccionamiento— es una propuesta que busca dotar de su propia esfera de interpretación a al lenguaje complejo propuesto por el teatro. Así pues, una de sus bases teóricas es la división de los signos escénicos en signos intencionales, a los que Luis Prieto llama *indicios*, y a los signos intencionales, que llama *señales*. Los indicios y las señales pueden ser verbales o no verbales.

En el terreno de la representación, todos los signos —verbales o no verbales—, son en principio, *señales*, ya que, teóricamente, todos son *intencionales*; lo que no impide que sean también *indicios* de algo distinto de su denotado principal; o que nos encontremos con numerosos signos-indicios, en función de tales, que el director escénico o los comediantes no han tenido en cuenta expresa y voluntariamente.¹³

A diferencia de Pierce —quien considera que el signo en el *indicio* se halla en relación de contigüidad con el objeto al que remite el *icono* tiene relación de semejanza con el objeto al que se remite— Luis Prieto dice que el *indicio* “lejos de

¹³ *Ibíd.*, pág., 22.

marcar una relación evidente, implica un trabajo de clasificación en función de una clase más general, «el universo de discurso»¹⁴.

Todo signo teatral, entonces, es, al tiempo, indicio e icono. Ícono porque busca fragmentar y asemejarse a la realidad, en el sentido de que es una producción-reproducción de acciones humanas. Es indicio porque todo elemento de la representación requiere un sentido, que responde a una lógica socio cultural, siempre el espectador asume como indicio todo rasgo que lo pueda ubicar en la posibilidad de algo que está por aparecer. Estas características permiten construir la representación y un código específico.

La lectura de un signo teatral se puede realizar desde dos ejes: el sintagmático y el paradigmático. En el eje sintagmático, podemos sustituir en la representación un signo por otro que forme parte de la misma combinación (paradigma). La representación hace posible un juego de simultaneidad de signos, en el eje paradigmático y de flexibilidad y movilidad en el eje sintagmático de ahí “la posibilidad, en el teatro, de seguir varios relatos simultáneos o entrelazados. El apilamiento de los signos permite el contrapunto”¹⁵.

En el teatro, de acuerdo a esta apreciación, la noción de signo pierde su precisión y no es posible destacar un signo mínimo, una unidad mínima de la representación. Esto porque existe una constante movilidad en los símbolos, indicios e iconos, son unidades variables según los códigos que requiere la representación. Todo signo se resignifica y requiere varias interpretaciones. Los signos se están constantemente moviendo entre los ejes sintagmáticos y paradigmáticos y se generan, constantemente oposiciones entre signo-indicio-icono y estas oposiciones son dinámicas a lo largo de la obra. Todo signo funciona como una “pregunta lanzada al espectador que reclama una o varias interpretaciones; un simple estímulo visual, un color, por ejemplo, cobra sentido en razón de su relación paradigmática (desdoblamiento u oposición) o sintagmática (relación con los otros signos a lo largo de la representación), o en razón de su simbolismo.”¹⁶

En el caso de *Al final de la noche, otra vez*, nos concentraremos en identificar estos signos que aparecen en el vestuario, la escenografía y la iluminación. De esta manera nos acercaremos a las diferentes relaciones de estos signos y sus posibilidades de connotación. Para el proceso de lectura del signo teatral no habrá,

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 22

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 24

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 25

entonces, que olvidarse de texto ya que se establece un código que teje redes textuales representadas. “El interés y la especificidad del teatro residen precisamente en la posibilidad, siempre presente, de privilegiar un sistema de signos, de hacer jugar las redes de signos unas contra otras y de crear, en el propio texto-guión, un juego de sentidos cuyo equilibrio final puede ser muy variable.”¹⁷

Anne Ubersfield plantea que existe una triada en el signo teatral, que se forma a partir de la conciencia de que la semiología teatral se forma a partir de dos sistemas de signos uno verbal, el texto, y otro no verbal, el de la representación. El primero, la autora lo llama **T** y al segundo **R**. Para establecer la triada hay que incluir un elemento más que es el referente (**r**), que es la relación del signo con el mundo exterior. La triada que se plantea se da a dos niveles debido a que ambos sistemas de signos tienen independientemente su propio significado (**So**), signifiante (**Se**) y referente. El referente del texto es **rT** y el referente de la representación es **rR**. La triada se expresa así:

$$T = \frac{Se}{So} \rightarrow rT : R = \frac{Se'}{So'} \rightarrow rR$$

Sin embargo, la fórmula planteada pretende que el significado del texto es igual al significado de la representación. Esto no puede ser aplicable en el caso de *Contraelviento Teatro*, ya que la expresión de ambos es distinta y el significado del texto en la representación se multiplica gracias a que no nos encontramos frente a un graficación del mismo sino más bien ante una resignificación del mismo. La melodía vocal con la que el texto se trabaja, le otorga nuevas posibilidades de significación ante el lector-espectador y, además, en este caso intervienen otros referentes en la interpretación del texto. Para explicar mejor esta idea es necesario retomar un poco algunas ideas planteadas en el capítulo anterior del presente trabajo. Si recordamos un poco, la experimentación del grupo *Contraelviento Teatro* consiste en el arte del actor, el actor como creador. Si bien esto no significa que nos encontramos delante de un actor-dramaturgo, si podemos enfrentarnos a una ganancia de información debido a que el actor le dota de un primer sentido al texto, dado que es el primer lector, entonces, nos encontramos ante la resignificación de la primera significación del texto. Esto es, la lectura del actor es la que le permite dotar de un nuevo sentido al universo textual y el primer decodificador de esta primera relación T/R es el dramaturgo, cuya nueva codificación produce el espectáculo final que es el universo semiótico planteado en el espectáculo final.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 26

Dadas estas condiciones es claro, entonces, que muchos de los signos de la representación pueden formar sistemas autónomos que no posee el texto. Al hablar de referente es preciso apuntar que el teatro es un referente en sí mismo, por tanto genera un código que le permite ser visto antes de ser comprendido. Para explicar un poco mejor esta idea citaremos un ejemplo de la obra objeto de nuestro estudio. En la primera *didascalia*, *Al final de la noche, otra vez* se muestra un ambiente de una ciudad en escombros:

- *Al final de la noche se escucha una melodía lejana. Es el sonido del tambor y el pingullo que toca un hombre trasnochado. Mientras, una joven mujer camina entre los escombros de una ciudad a oscuras.* -¹⁸

La ciudad se recrea diferente en el imaginario de los actores, de los lectores-espectadores y en el dramaturgo. El signo común que interpretarán todos es el telón de fondo que propone un color, el gris, y una cordillera. El referente de una ciudad en medio de una cordillera está presente en muchos de los espectadores, pero es un referente muy abierto que permite situar la primera escena en cualquier ciudad con montañas.

Un signo en la representación, según Anne Ubersfeld, tiene tres referentes: el referente del texto dramático, en este caso la ciudad montañosa, él mismo como su propio referente, la construcción del imaginario de una ciudad en escombros, y su referente en el mundo, Quito, Bogotá, México DF, entre otras ciudades rodeadas por montañas.

1. El referente del texto es a la vez:
 - a) Un sistema en el mundo (...)
 - b) Los signos concretos que «representan» a **T** en escena. Dicho de otro modo, los signos textuales **T** son de tal entidad y están contruidos de tal forma (por el autor) que remiten a dos órdenes de realidad: el *mundo* y la *escena*;
2. El conjunto de signos **R** está construido por el *sistema referencial de T= lo real a que remite la escritura teatral*; pero, al mismo tiempo como todo signo, tiene su propio referente actual *r* (sin contar, de rebote, con el referente **rT**)¹⁹

El teatro es paradoja en el sentido de que estas estructuras son móviles. Cada vez que la obra es representada **R** se constituye como un referente de **T**, lo que para Ubersfeld es un «real» referencial nuevo siempre en razón del momento preciso de la representación teatral (*aquí y ahora*)²⁰. La obra de Vallejo Aristizábal se enmarca perfectamente en este esquema propuesto por la autora, ya que, además, tiene la

¹⁸ Vallejo Aristizábal, *Op. Cit.*, pág. 2.

¹⁹ Ubersfeld, Anne, *Op. cit.*, pág. 28.

²⁰ *Ibíd.*

característica de que amplía los marcos del referente y permite que cada lector-espectador aterrice de acuerdo a sus propias realidades, dicho referente. Esta ciudad, como habíamos mencionado anteriormente, podría ser cualquiera que esté rodeada por montañas, en un contexto histórico que nos ubica en la última veintena del siglo veinte o la primera del siglo veintiuno. Nos ubicamos en este período histórico debido a un discurso sobre lo virtual, sobre la idea de la tecnología como “solución mágica” para todos los problemas del alma humana. Elementos como la clonación, aparecen en el discurso de los personajes de los Antepasados de Dios:

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. (...) Y, si es una persona sola, no tiene pareja y no puede procrear, no se preocupe, tenga un orgasmo virtual con un personaje del espectáculo y páguese un clon de quien quiera. ¡Corregido y aumentado! Viva plenamente una maternidad inexistente. O deséchela por siempre, total, para qué más condenados en este mundo.²¹

A nivel de los elementos verbales aparece el referente más que a nivel de los signos no verbales, ya que el vestuario de estos personajes nada tiene que ver con su discurso, al menos en un primer nivel de lectura. Los elementos del vestuario y su relación con el referente son un caso particular en *Al final de la noche, otra vez*, puesto que en una pequeña medida nos permite realizar una primera y única reducción del contexto en el que se inserta la obra. La obra nos permite ubicarnos en un contexto andino, por el vestuario, pero sobre todo por la carga simbólica de las acciones de El Hombre que toca el tambor y La Curandera. Sin embargo, no existe ningún elemento específico que delimite y centre la obra en Quito o en el Ecuador. A pesar de ciertos pasajes de un uso coloquial del lenguaje que nos podría sugerir un contexto quiteño, es imposible reducirlo y enmarcarlo en éste, ya que así mismo utiliza modismos que se utilizan a lo largo de América andina. Eva, por ejemplo, en la escena IV hace un llamado telefónico en busca de droga y se expresa en un lenguaje de calle, aunque nada en su vestuario o en algún otro elemento determine que se trata de una mujer de la calle. Es solamente en el texto en donde podemos encontrar estos referentes más específicos. Pero, $rT \neq rR$ ya que estos elementos presentes en el discurso se difuminan en la representación entre otros elementos que descontextualizan a la obra.

Tenemos entonces, que el signo teatral se construye a partir de varios elementos que constituyen un tejido de códigos que el lector-espectador va determinando mientras mira la obra. El signo teatral se fundamenta en la misma triada del signo lingüístico, sin embargo acuden a él varios otros elementos que lo pueblan y

²¹ Vallejo Aristizábal, Patricio, *Op. Cit.*, pág., 6.

que encuentran una dinámica en tanto se vuelven referentes unos de otros dentro de la semiósfera teatral.

2.2 El texto y el texto en la representación.

Anne Ubersfeld realiza una lectura necesaria para poder entender a cabalidad el fenómeno teatral. Ubersfeld, además de la diferenciación entre texto y representación habla de la teatralización y el texto. Esta categorización permite adentrarse con mayor claridad en la lectura de un texto teatral como *Al final de la noche, otra vez*. Además de la noción de que existe la contraposición **T/R**, es necesario precisar que **R** se vale de la teatralización. La teatralización es un proceso complejo en el que intervienen varios códigos que deben ser comprendidos por el espectador para poder diferenciar el texto teatral del resto de textos literarios. El receptor de la obra tiene que manejar perfectamente la idea de lo real y lo real concreto. Esto es, lo real concreto se manifiesta como un código que caracteriza al teatro. En el teatro, tenemos objetos reales y personas reales que no *son* en el mundo, existen en el instante teatral sin existir en el mundo.

Ahora bien, aunque se trate de seres con existencia propia, atrapados en las redes de lo real, hay que advertir que estos seres se encuentran al mismo tiempo negados, marcados por un signo menos. Una silla colocada en el escenario, no es una silla en el mundo, el espectador no puede sentarse en ella ni mudarla de su sitio; es una silla prohibida, *sin existencia para él*. Todo cuanto ocurre en escena (por poco determinado y cerrado que se halle el lugar escénico) está contagiado de irrealidad.²²

Para Ubersfeld, el teatro posee el estatuto del sueño, ya que se trata de una construcción imaginaria y el espectador es consciente de que es una construcción ficcional alejada de la esfera cotidiana. Al adquirir esta conciencia, el espectador se ve liberado a través de la *catarsis* de sus temores y deseos, pero participa de esta liberación. Este proceso es la denegación. El espectador se ve identificado con la interpretación pero al mismo tiempo no interviene en ella —incluso si se trata de un teatro de calle o *clown*— ya que existe un proceso de Teatralización. Esto consiste en, según Artaud, un retorno infra-teatral a la “ceremonia”, en donde existe un ritual en el que la realidad es desfigurada. Brecht, en cambio, para explicar el fenómeno de la teatralización, construye una serie de signos que le indican al espectador que se encuentra en el teatro y no en otra parte.

²² Ubersfeld, Anne, *Op. Cit.*, pág., 33.

Antes de realizar la contraposición **T/R** en el análisis, se vuelve indispensable hacer la precisión del análisis que realizaremos, con las particularidades que giran en torno a la obra de Patricio Vallejo Artistizábal. La primera particularidad, y de la que parten todas las otras características de la obra, es que no hablamos de teatro narrativo. Esto es, no hablamos de un teatro que nos cuenta una fábula en un orden cronológico o deconstruido. La historia que se nos presenta en *Al final de la noche*, otra vez se construye en base a imágenes, a extractos de vivencias que son apenas sugeridas y que responden a la propuesta de Artaud de que el teatro es una ceremonia, un ritual.

Afirmar que *Al final de la noche*, otra vez es teatro poético es una idea que podría resultar compleja en su comprobación. Se podría calificar como teatro poético a una forma de construir una puesta en escena que rompe por completo con la interpretación de una historia, es un género que se ajusta con facilidad y perfección al teatro experimental y, más aún, a la propuesta estética que sostiene el grupo *Contraelviento*.

Habría, entonces, que consolidar primero la premisa de que existe un tipo de teatro que se asemeja más, en el lenguaje discursivo y textual, a la poesía que a la narrativa. Luego, establecer cómo influyen este tipo de códigos en la puesta en escena. Después de establecer de qué se trata el teatro poético podremos establecer la relación entre Texto y Representación, y cómo se presentan en este género los signos teatrales.

Según Jonathan Culler, la poesía se enlaza con la retórica por ser un lenguaje que usa en gran número las figuras retóricas a la vez que procura ser intensamente persuasivo.²³ Aristóteles reivindicó el valor de la poesía afirmando que la poesía proporciona una válvula de escape segura a nuestras emociones más intensas, y que modela la valiosa experiencia del paso de la ignorancia al conocimiento. De ahí que *Al final de la noche*, otra vez se acerca más a la poesía, desde un formato teatral, que a la narración.

La obra no nos cuenta una historia en orden cronológico, ni siquiera deconstruido propone una ruptura de discurso narrativo del teatro tradicional, desde un principio, al dotar de un nuevo carácter a las marcas textuales que contextualizan la obra en una realidad. No son marcas que aparezcan para determinar una emoción o

²³ Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000, pág., 87.

una situación del personaje, más bien se trata de imágenes que evocan pulsiones internas que guiarán el creador y al actor como creador.

*La obra es un diálogo interior. Un tránsito por lo vivido. El recuerdo de una noche o muchas noches que son la misma. Eva es hija de las sucesivas debacles que van hundiendo a una sociedad que pierde la esperanza. Espectadora de primera fila de la diáspora en la que se diluye un país, una nación, un pueblo que no termina de nacer cuando pareciera que prefiere ya morir. Testigo de guerras infames que la abrazan silenciando su voz. Es una joven en el tiempo en que es peligroso serlo, y es mujer. Le asesinaron los abuelos y los hijos, le arrebataron la memoria y le frivolizaron los sueños. Anclada en un presente reducido a un valor en dinero, es una sobreviviente. ¡Qué bueno! Es una transeúnte en una ciudad que no se digna en mirarla y de la que se prefiere huir. Abre puertas que le conducen a habitaciones cerradas, descubre el dolor de ser en el nuevo milenio. La frivolidad, el sexo, la droga, el dinero, la guita, la cushki, la plata, la muerte. La muerte del hijo nonato arraigado en su matriz deseosa y carente de amor. En el límite, en el borde de algún abismo profundo y negro como el final de la noche, se reconoce, se transita en sus mundos íntimos. Encara a la vida, que se le revela radical en sus misterios. Aprende a seguir viviendo, después de todo.*²⁴

Este inicio nos abre las puertas de la “ceremonia”, del ritual, de una ofrenda de una visión que el espectador está a punto de descifrar, de entregarse como un suicida a la muerte. Iuri Lotman, en su libro *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, afirma que el surgimiento de textos del tipo “ritual”, la “ceremonia”, la “representación dramática” conducen a la combinación de tipos esencialmente diferentes de semiosis y –como resultado- al surgimiento de complejos problemas de recodificación, equivalencia, cambios en los puntos de vista y combinación de diferentes “voces” en un único todo textual. La complejidad de la recodificación a la que el lector se ve expuesto al intentar enfrentarse a la obra de Vallejo, nos lleva a intuir que se trata de un enunciado poético, que se vale de imágenes y metáforas y que elimina el proceso narrativo de manera que deja al lector la necesidad de codificar un mensaje, que no es encriptado dado a que no es un mensaje concreto. La multiplicidad de sentidos que adquiere la lectura de esta obra hace que sea irreductible a una sola posibilidad de lectura.

Podemos afirmar que existe un doble proceso de significación entre el surgimiento del texto dramático y la lectura y puesta en escena. El texto se decodifica y se vuelve a codificar en tanto se lee o es puesto en escena. Esta afirmación puede ser obvia, sin embargo en el caso de *Contrael viento Teatro*, no lo es. Para explicar mejor el enunciado anterior, hay que tomar en cuenta que en las marcas textuales del teatro tradicional proporcionan al lector información clara y concisa acerca de las

²⁴ Vallejo Aristizábal, Patricio, *Op. Cit.*, pág., 1.

características físicas y psicológicas del personaje, de la situación dramática del contexto coyuntural, del ambiente y del escenario en el que este se encuentra inmerso.

Habitación en la casa del doctor Stockmann, modestamente amueblada, pero de un modo agradable. Hay luz artificial. En la pared lateral de la derecha hay dos puertas, de las cuales la de atrás da a la antesala y la de delante al despacho del doctor. En la pared opuesta, precisamente enfrente de la puerta que conduce a las demás habitaciones. En este mismo muro, y en el centro de él, una estufa, ya algo más hacia el primer término un sofá, sobre el cual hay un espejo; delante del sofá una mesa ovalada con una carpeta. Sobre la mesa una lámpara con pantalla encendida. Billing está sentado a la mesa del comedor con una servilleta debajo de la barba. Juana está sentada al lado de la mesa y le presenta un gran plato con un gran tozo de asado. Los demás asientos de la mesa están vacíos; el servicio está un poco en desorden, como después de una comida terminada.²⁵

Este es un ejemplo de la primera marca textual de una obra de teatro tradicional, es evidente que extrema en el cuidado de los detalles que componen la escena y especifica claramente el lugar donde deben ser ubicados.

En el caso de *Al final de la noche*, otra vez nos encontramos con una breve descripción de la obra que se trata de adentrar al lector en el mundo interior del personaje principal, sin describirlo ni dibujar su perfil psicológico. Esa tarea la deja al lector, precisamente porque el personaje no le preexiste al texto ni le preexiste a la puesta en escena. Si bien más adelante en la obra se encuentran algunas ligeras especificaciones, estas no están descritas al detalle, de manera que los espacios vacíos que el receptor de la obra tiene que rellenar son inmensos.

En contraposición al teatro tradicional, que cierra y delimita al máximo las posibilidades de significación, el teatro de este grupo, en particular, las amplía y les otorga la oportunidad de la multiplicación del sentido.

El texto es poesía en tanto lenguaje complejo y la obra es poesía ya que se van creando retroalimentaciones entre el texto y la puesta en escena y entre el texto y las unidades más pequeñas que el texto va generando. En el caso de la puesta en escena, la relación se produce en la doble lectura que se sucede al devenir del *performance* del actor y la interacción entre los personajes y los elementos escénicos. Así mismo, la propuesta de *teatralización* de *Contraelviento Teatro* construye códigos particulares de lectura en el espectador. Todos los elementos presentes son susceptibles a ser asumidos como signos o iconos y, por lo tanto, a recibir múltiples lecturas.

²⁵ Ibsen, Henrik, *Un enemigo del pueblo*, Buenos Aires, Losada, 2007, pág. 11.

El texto se descompone en unidades estéticas independientes, por tanto se crean sub estructuras de significación y se multiplica su sentido. A diferencia de una novela, o de una obra de teatro narrativo, *Al final de la noche, otra vez* no persigue la construcción de una historia preconcebida sino que busca influir en las asociaciones del lector-espectador con su propia información y sus propias necesidades.

Para entender mejor la diferencia entre teatro de la narración y teatro poético es conveniente establecer el concepto de narración. Por ejemplo, Jonathan Culler sostiene que “la narración, según suele decirse, es el método fundamental con que damos sentido a las cosas; por ejemplo, al pensar en nuestra vida como una progresión que ha de conducir a alguna parte o al explicarnos a nosotros mismos qué sucede en el mundo”²⁶.

La obra de Patricio Vallejo Aristizábal nos sumerge en un universo en el que no es necesario realizar una progresión. Es un mundo descompuesto en el que el lector-espectador tiene la tarea de sumergirse para ir construyendo, como en una pintura abstracta, una historia que responde a sus propias necesidades de significación.

Estas unidades de las que se va componiendo *Al final de la noche, otra vez* no son unidades narrativas ni situaciones narrativas, son unidades independientes, que tienen un sentido autónomo, pero que en conjunto pueden ser entendidas como un todo de significación. “Una situación narrativa, como cualquier otra, es un conjunto complejo en el que el análisis, o simplemente la descripción, no puede *distinguir* sino desgarrando un tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espaciotemporales, su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el mismo relato, etc.”²⁷

La primera escena de la obra no se relaciona con la segunda y sin embargo en conjunto pueden provocar múltiples lecturas. Nos encontramos ante la imagen de una joven mujer que transita por los arrabales de una ciudad en la noche. Si nos limitamos solamente al texto nos encontramos con lo siguiente:

- *Al final de la noche se escucha una melodía lejana. Es el sonido del tambor y el pingullo que toca un hombre trasnochado. Mientras, una joven mujer camina entre los escombros de una ciudad a oscuras.* -
EVA. *(Con un grito ahogado) ¡Señor Dooos!...¡Señor Dooos.*
- Lucha contra monstruos interiores que la derrotan. Una mujer con una batea limpia al ángel del cementerio, canta un canto religioso. Acude en su auxilio, la cura. El hombre que toca el tambor ayuda. Ambos se alejan un tanto, se detienen y dicen un rezo monótono, repetitivo, que parece eterno. Eva se incorpora con dificultad. -

²⁶ Culler, Jonathan, *Op. Cit.*, pág., 101.

²⁷ Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pág., 73-74.

EVA. Señor Dios. ¿Lo ves? Ves este maldito puñal que llevo clavado en la espalda del alma. ¿Podrías quitármelo? *(Pausa)* Yo vine acá hace tiempo y lo intenté pero... no me voy a pasar la eternidad con alitas en la espalda, cantando estúpidos coros celestiales y sintiéndome culpable. Estoy aquí y ahora, intentando asesinar la oscuridad, pero mi cuerpo se ha vuelto una tonelada de perezas que me estorban, a flor de piel tratando de transformar el dolor en olvido y los minutos en segundos, (silencio) pero los segundos son horas y los minutos años. Yo sólo quiero salir a mirar con mi perfil incierto la imagen difusa de mis pájaros muertos. ¿Qué nos queda? Ahora estoy aquí. ¿Lo ves? ¡Baja y demuestra que existes!

EL ANGEL DEL CEMENTERIO. *(Lleva una guitarra colgada a sus espaldas)* ¡Baja y demuestra que existes!

EVA. No fuiste tú quien me expulsó del paraíso, fueron tus antepasados, Dios.

EL HOMBRE QUE TOCA EL TAMBOR. ¡Baja y demuestra que existes!

EVA. Sacrificada y vuelta mártir, Dios.

LA CURANDERA. ¡Baja y demuestra que existes! (grita)

EVA. ¿Qué nos queda? Poner en vida la búsqueda de nuestro destino, Dios.

EL ANGEL DEL CEMENTERIO. He aquí una ciudad a oscuras, donde explota al final de la noche un pedazo de vida contra el viento *(interpreta su tema en su guitarra)*.²⁸

Del texto como elemento aislado se podría hacer una lectura como esta: La mujer se encuentra en un limbo, en una frontera entre el campo y la ciudad. Los elementos que nos permiten argüir algo semejante son las presencias de la Curandera y del Hombre que toca el tambor. Los monstruos interiores que la derrotan podrían ser perfectamente golpes que recibe de una ciudad que la obliga a marginarse a esa hora en un arrabal de la ciudad, golpes psicológicos que ha recibido la protagonista desde hace largo tiempo. El cementerio es también un delimitador de una tensión que se produce porque existe una vida que está al borde de extinguirse, pero sigue latiendo y manteniéndose, a pesar de que no tiene ninguna importancia para Eva el seguir o no viva.

Pero la construcción del signo teatral solo se da cuando contraponemos el texto con la representación en la entrada y combinación de nuevos signos —propios a la *teatralización* propuestos por Brecht—, como el lenguaje arbitrario del cuerpo de la actriz que, como habíamos afirmado antes, tiene un significante y un significado. Entonces, al llegar al texto en la representación, hallamos que la melodía vocal con que la actriz dice el primer diálogo produce una posibilidad de significación, pero, además la partitura de acciones que la actriz realiza en la primera escena lleva a posibilidades de connotación. Por ejemplo, dan cuenta de una lucha interior, con temores con angustias, que es provocada por una lucha exterior con agresores que la derriban y la dejan al borde de la muerte. La primera imagen con la que se encuentra el lector-espectador es con la de un cuerpo pálido, caminando hacia el proscenio, primero con pasos pequeños, luego como si intentase huir de algo. La máscara facial de la actriz va cambiando a medida que se desplaza en su caminata. Sus ojos están

²⁸ Vallejo Aristizábal, Patricio, *Op. Cit.*, pág., 2.

bien abiertos, como angustiados; su boca va dibujando un grito que nunca suena y, cuando llega al frente del escenario dice, con una melodía carrasposa y gutural, el primer texto: “¡Señor Dios!”. Luego, el cuerpo de la actriz entabla una lucha, como si se enfrentase a múltiples agresores que la empujan, derriban y patean en el piso. Pero Eva se levanta y susurra desesperada, y por segunda vez: “¡Señor, Dios!” y vuelve a ser derrotada. Su cuerpo se rinde y se queda al borde de la muerte. Hasta este momento, no existe ningún otro diálogo.

Eva se ha quedado tendida en el suelo, sobre los escombros y entra en escena La Curandera, que está limpiando el Ángel del cementerio, con su cuerpo encorvado y el cabello enmarañado cubriendo parte del rostro. Su boca esta semi abierta, con las comisuras de los labios hacia abajo, los ojos entornados, como el rostro de un mártir torturado. Observa a Eva tirada en el piso y se acerca a ella con pasos pesados, pero rápidos. La toma en los brazos y empieza la danza de la curación. Para levantarla del piso la ha ayudado El Hombre que toca el tambor quien interpreta un ritmo y reza repetitivamente: “Cordero de Dios, tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros” mientras los otros cuerpos danzan.

Los códigos corporales que nos llevan a la imagen de “la curación” son absolutamente arbitrarios, porque no se parecen en nada a su referente en el mundo, sin embargo existen ciertos indicios que le permiten al lector-espectador entender que se trata de una curación. Además, es una curación andina, como una limpia. Los cuerpos de las actrices nunca se separan el uno del otro durante el ritual. La Curandera, sostiene el cuerpo casi inerte de Eva lo palpa sutilmente y lo aprieta. Identifica sus dolencias y lucha contra ellas, que no quieren salir. Su cuerpo encorvado se yergue, se vuelve inmensa y adopta la violencia de una guerrera. Mientras canta, mezcla caricias con violencia para arrancar el mal: acaricia a Eva como para disculparse por el dolor físico que le va a causar. El indicio que nos remite a la curación andina es que al final, la Curandera toma un trago de un líquido que lleva consigo y lo escupe esparciéndolo sobre el cuerpo de Eva que se desploma y queda de rodillas frente a ella.

Todos estos elementos escénicos corroboran una afirmación ya realizada: la multiplicación del sentido. Dado que los dos personajes (la Curandera y el Hombre que toca el tambor) que entran en escena tienen un peso semiótico impresionante, resulta imprescindible acercarnos, en el texto, al principio, a la construcción de la metáfora para el proceso de significación. Estos personajes, son metáforas vivas, símbolos. Para Paul Ricoeur, el símbolo es un excedente de sentido y la metáfora también. Los

símbolos tienen un doble sentido o un sentido de orden primario y uno de orden secundario. En este caso, los personajes tienen como sentido primario la ejecución de la curación y mantener a Eva con vida, que es un sentido de la acción. Su sentido secundario es el de proporcionar al lector-espectador la idea de la frontera entre el campo y la ciudad, esa ruralidad que está inmersa en la urbanidad de nuestras ciudades andinas. El contexto de lo andino está dado por la presencia del ritual de curación, la melodía del pingullo, que es un instrumento absolutamente andino, y la presencia de los rezos católicos con tono desesperado.

Podemos entonces decir que lo que un poema afirma está relacionado con lo que sugiere, así como su significación primaria está relacionada con su significación secundaria, y donde ambas significaciones caen dentro del campo semántico²⁹

Se trata, por lo tanto de un poema teatral, que tiene una puesta en vida en el escenario y que necesita de esta puesta para ser completamente codificado y alcanzar todas sus posibilidades de significación. Si bien el texto alcanza la ambigüedad, la verdadera relación solo se produce con la puesta en escena, ya que se completan otros lenguajes con los que se puede dar sentido al ritual teatral, la lectura del texto es insuficiente puesto que no se puede visualizar el color, el rostro, la contextura y las características del cementerio de arrabal en donde se desarrolla la primera escena de la obra. En la puesta en escena, hasta el momento de la curación no se ha dicho un solo diálogo y nos encontramos con el primer **T'**, el texto creado por el dramaturgo. Después de atender a Eva, los dos personajes abandonan el proscenio y se dirigen hacia la parte posterior del escenario adoptan formas corporales torturadas y realizan un rezo: "Señor, no soy digno de que entres en mi casa pero una palabra tuya bastará para sanarme" con una melodía gutural, lejana y monótona, evocando a los coros en las iglesias.

Si consideramos al teatro como una ceremonia y una suerte de danza, entonces se puede afirmar que los movimientos corporales- los cuales no están concebidos para ilustrar o complementar el diálogo- profundizan la relación del lector-espectador con la obra y dotan de mayores sentidos a la lectura, interpretación y análisis de la obra. "Mediante el lenguaje de la danza se transmiten gestos, actos, palabras y gritos, y las propias danzas que, cuando esto ocurre, se «duplican» semióticamente. La multiestructuralidad se conserva, pero está como empaquetada en envoltura multiestructural del mensaje del lenguaje del arte dado"³⁰. En este proceso

²⁹ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, pág., 60.

³⁰ Lotman, Iuri, *Op. Cit.*, pág., 78

de recodificación del teatro, es claro que el espectador es un sujeto activo ya que él, más que el director y los actores, construye el espectáculo como resultado de significación final.

Tanto en el texto como en la representación, la aparición del personaje de La Vieja Vida produce una tensión semiótica en el universo de la obra. En primer lugar, porque se trata de una contraposición simple entre lo joven y lo viejo. En segundo, porque hay una intención subrepticia de generar un diálogo entre Eva y este personaje, quien busca siempre minimizar el dolor de la protagonista contraponiéndolo con los dolores que aquejan a la humanidad. Es el dolor individual y solitario frente al dolor colectivo y de comunidad. Sin embargo, en este diálogo no explícito se produce otro universo de significados que se dan gracias a esa tensión. El más importante es que se puede universalizar el padecimiento de Eva, convirtiéndola en la portavoz de una generación que está aquejada por el abandono, la mutilación de sus esperanzas y condenada a encajar en estructuras inmóviles que asfixian todo nacimiento de ideas de cambio.

En la representación, el diálogo y esta lectura se puede dar debido a que Eva y La Vieja Vida son caracterizadas por la misma actriz. Se puede dar esta lectura: lo joven y lo viejo coexisten en un mismo cuerpo. Lo individual y lo colectivo danzan constantemente. La Vieja Vida en su discurso maneja la imagen de una consejera que no ha sido solicitada, imagen que propone el texto y se mantiene en la representación. Esta relación, a nivel textual, se manifiesta en varias ocasiones. La primera es aquella en la que Eva se encuentra en su habitación y trata de acudir a una salvación burlándose de la religión. Ella, perdida en su impulso de suicidarse, llama a Dios —esta ironía es una constante en la obra, ya que en la primera escena podemos presenciar un duro cuestionamiento a la figura de Dios y Eva le reta para que demuestre su existencia— y no es atendida. Es como si estuviese llamando a la oficina de un burócrata y constata, gracias al comportamiento de los funcionarios, que su angustia puede esperar, que no es prioritaria, y que debe volver la siguiente semana porque Dios no se encuentra disponible en ese momento.

EVA. *(Al teléfono)* Por favor, dos cajas de aspirinas, un valium inyectable, ocho rainol, ah, un whisky. Padre, quiero confesarme, soy una pecadora. ¿Cómo que no atiende por teléfono? ¡No me cuelgue, padre! ¿Aló? Dios... dios... dios. No puedo volver en una semana. ¿Aló? ¿El infierno? Resérveme una habitación. Llámame en veinte minutos. Sí, cariño, me encantan los golpes (ríe falsamente). ¡Pana! Dame veinte de la blanca, pero nada de raspado de Alka Seltzer. Cinco de la verde y unos dos para hacerle unas

tolitas. En el lugar de siempre. Eres un ángel. Sí cariño, imagina que estoy saliendo de la ducha, claro que te amo. (*sale a transitar la ciudad*).³¹

Estas tensiones poéticas se podrían leer como isotopías, que permitirían establecer recurrencias y constituir una secuencia poética.

El discurso poético es, pues, un discurso con especial cohesión interna (estructura formal muy fuerte) y con voluntad de permanencia. Ambas características pueden explicarse por la predominancia constructiva que en el discurso tienen los *couplings*. El *coupling* viene definido por «la colocación de elementos lingüísticos equivalentes, en posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes» (...) Respecto al primer concepto hay que subrayar que cuando Levin habla de equivalencias paradigmáticas –sean fónicas, sean semánticas– desliza un concepto de paradigma no estrictamente lingüístico, puesto que en la definición de un *paradigma* pueden intervenir rasgos visiblemente extralingüísticos (...)

Más aún, los paradigmas semánticos no han de organizarse como base sólo a la semejanza del significado; tales paradigmas deben organizarse, y de hecho se organizan también sobre la base de oposición de significados. (S.R Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*)³²

Más adelante veremos con detalle las características de esta isotopía cuando analicemos a estos dos personajes con mayor detenimiento.

Así tendremos para nuestro análisis la isotopía de Eva/La Vieja Vida, pero también tenemos otro que se establece entre Los Antepasados de Dios/La Curandera y el Hombre que toca el tambor. Esta segunda isotopía resulta interesante, ya que se da en el silencio de los unos que connota sabiduría y la verborrea de los otros que nos lleva a la estupidez y frivolidad.

Otro emparejamiento que estableceremos será entre la primera escena y la última. En la primera, Eva quiere morir pero le devuelven a la vida. En la última, Eva decide vivir en un contexto en el que todo la empuja hacia la muerte. Estas relaciones de oposición permitirán, entonces hacer una lectura más profunda de **T** y **R** en su conjunto de significación. En el texto de la última escena vemos a una Eva retornando a la vida, ya veremos cómo se puede leer esto en el lenguaje corporal de la actriz, veremos, de hecho, si es posible hacer esta lectura desde la representación.

En esta última escena, Eva decide vivir una noche más. Dedicar su vuelta a la vida al Triunfo, en lugar de a Dios. En este momento de renacimiento, Dios es un elemento inexistente ya, ignorado y condenado al olvido. Eva canta: “Canta al triunfo en el final de la noche Hija de sucesivas debacles”³³. Al mismo tiempo, es como si se

³¹ Vallejo Aristizábal, Patricio, *Op. Cit.*, pág., 5.

³² Pozuelo Yvancos, José María, *La teoría del lenguaje literario*, Barcelona, Cátedra, 1989, pág. 200.

³³ Vallejo Aristizábal, Patricio, *Op. Cit.*, pág., 10.

cerrara un círculo. Al ver la puesta en escena, los espectadores notarán que la actriz realiza la misma partitura de acciones que se presentó al inicio. El morir es el renacer. En el texto, esta isotopía se da cuando ella dice: “Eva no es otra cosa que lo que ha venido siendo por siglos y quiere que la acaricies, y quiero acariciarla en el perfil de su mente y de su alma”³⁴. En este momento se establece la conexión, no sólo con la primera escena sino también con el resto de la obra. El dramaturgo, en **T'**, ha logrado cerrar un círculo semántico que le permite al lector establecer una unidad entre los fragmentos de sentido independientes que pueblan la obra.

2.3. Modelo actancial de *Al final de la noche, otra vez*

Al plantearnos la necesidad de establecer un modelo actancial a la obra teatral *Al final de la noche, otra vez* surgen dos interrogantes importantes ¿es posible trasladar el modelo actancial de Greimas y la teoría de las funciones del relato de Propp y Bremond a la particularidad teatral? Y la siguiente interrogante es ¿será posible aplicar este modelo a la obra de *Contrael viento Teatro*, tomando en cuenta que nos hallamos ante una ruptura del teatro de la narración? En realidad, no es pertinente aplicar este modelo tal cual lo propone Greimas y menos aún aplicar las funciones del relato, sin embargo existen particularidades que nos permitirán realizar un reconocimiento de los personajes. Es decir, valernos de la propuesta del análisis actancial nos permitirá definir el personaje teatral y el *personaje de Contrael viento* y, además, establecer estas *otras* funciones que se adscriban al teatro de la poesía.

Partiremos, entonces, de plantear que el personaje no es la unidad básica del teatro. El teatro se sustenta en el actor, en el arte del actor. Como lo había propuesto Grotowski, “consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor”³⁵. De ahí que la única teatralidad posible en el teatro es la representación, ya que en un texto teatral nos encontramos con una teatralidad virtual y relativa. Es necesario dividir al actor del personaje. El personaje teatral es disoluble, evanescente y, sobre todo en el teatro experimental, cambiante. Por esta razón es necesario plantear la fragmentación de la historia de *Al final de la noche, otra vez* para plantear cuáles son los personajes y sus funciones actanciales y establecer micro historias que componen una totalidad narrativa.

³⁴ *Ibidem*. Pág., 9

³⁵ Grotowsky, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, segunda edición 2009, pág. 1.

Hay que precisar que aunque los mismos personajes aparecen a través de la obra y forman una unidad de sentido, cuentan una historia fractal, una historia que se construye de imágenes. Una historia que el espectador construye en su cabeza, en su propio orden y llegan a un tejido de acontecimientos diferentes.

La idea es precisamente establecer una frontera temporal difusa, indefinida por lo que espectador no sabe con claridad si se trata de los sucesos de una noche, de varias noches, una alucinación de una agonía o un delirio esquizoide.

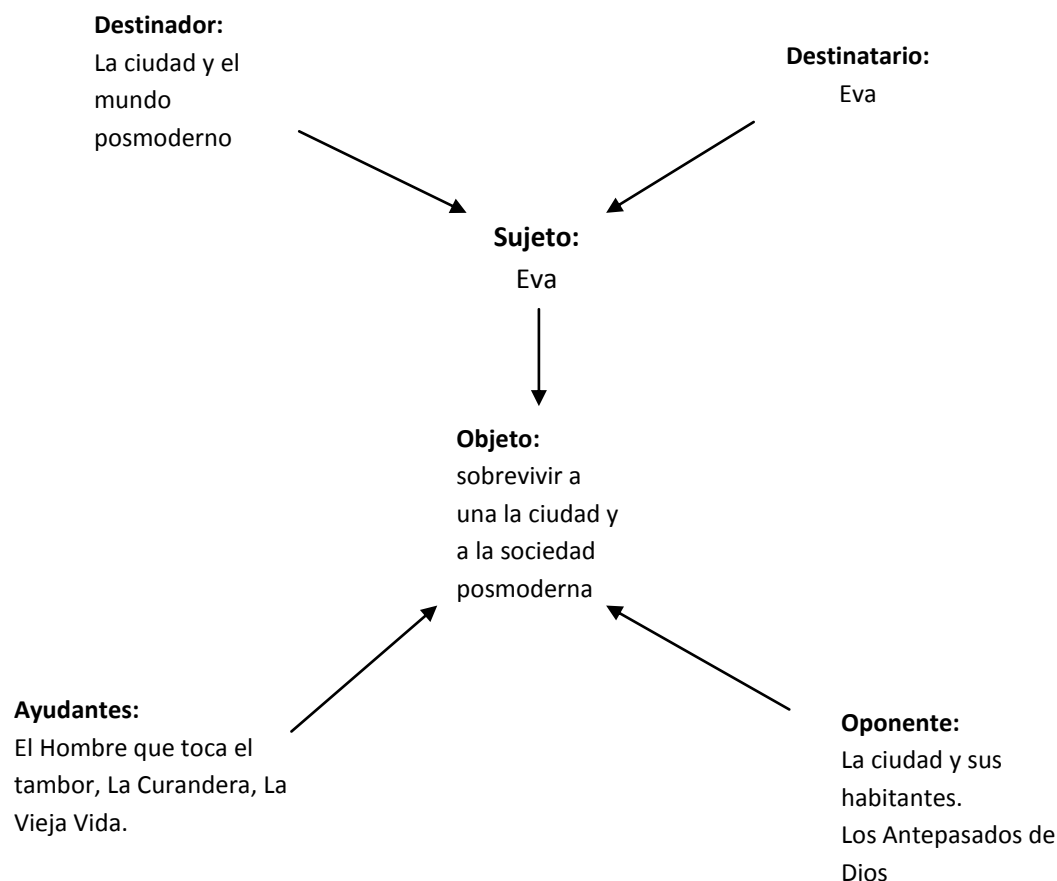
Mediante las oposiciones dinámicas que el dramaturgo-autor (en este caso) de *Al final de la noche, otra vez* ha creado a nivel de personajes, el espectador se ve avocado a remendar retazos de información que puede relacionar de una manera absolutamente arbitraria para conformar una historia final. Las escenas pueden establecer un diálogo o solo dos historias paralelas.

Para entender mejor esta idea es necesario revisar la obra y sus personajes. La primera escena ya la hemos tratado previamente. Es una muchacha que llega a un cementerio del arrabal de una ciudad en escombros, al final de la noche; en ese lugar es agredida gravemente y posteriormente salvada por dos ancianos contrahechos que se encuentran en el cementerio. Cuando Eva retorna a la vida, interpela a Dios y le insta a demostrar su existencia y pregunta ¿qué nos queda? Hasta este momento aparecen los primeros personajes y el posible inicio de una historia. Sin embargo, para la segunda escena los tres personajes han desaparecido y nos encontramos con una vieja harapienta que remienda los escombros de la ciudad y que se enfrenta con dos jóvenes insulsos vestidos como príncipes renacentistas, que se burlan de lo que ella dice. Estos personajes que aparecen ahora establecen esta posibilidad de que el espectador se halle ante una visión o un sueño.

La Vieja Vida y los Antepasados de Dios permiten establecer este espacio onírico/imaginario que deconstruye la historia y la fábula tradicional. *Al final de la noche, otra vez* solo es la conjunción de fragmentos de vivencias que pudieron ocurrir durante una noche o durante varias cuyo hilo conductor es Eva y, curiosamente este espacio indefinido y borroso en el que habitan la Vieja Vida y los antepasados de Dios.

El hilo conductor, entonces se vuelve paradójal: lo difuso permite que se aclare lo evidente, permite ir construyendo una posible historia y nos permite establecer dos espacios definidos de significación. Más adelante estudiaremos con mayor detalle lo que esto implica.

Entendemos así que los personajes están estructurados en función a los espacios vacíos intencionales que ha dejado el autor para el espectador y conocemos ahora a todos los personajes que entran en escena. Según la estructura actancial de Greimas sería necesario establecer un sujeto, un objeto, un oponente, un destinador y un destinatario. En el caso de *Al final de la noche, otra vez*, podremos aplicar un triángulo que propone Anne Ubersfeld, basada en el modelo actancial de Greimas, pero aplicado a las especificidades teatrales. En esta obra el triángulo se podría plantear así:



Sin embargo, en el teatro contemporáneo existe un debilitamiento del sujeto y más bien se producen una serie de microsujetos que tienen microdeseos y que crean, por acumulación una situación conflictual-repetitiva, autodestructiva. El debilitamiento del sujeto en *Al final de la noche, otra vez* se demuestra en los esfuerzos infructuosos del sujeto (Eva) por constituirse en sujeto. En ese caso, el juego de *couplings*, o juego de espejos que plantea Vallejo Aristizábal en su obra es una especie de contraprueba al modelo actancial clásico. De ahí que en realidad Eva, que en un principio puede ser planteado como el sujeto, deja de ser un *rol*- como en el teatro clásico- ya que juega con el limbo entre lo que le precede y lo que le sucede, no desempeña el rol de mártir

ni de víctima. La constante sustitución entre el espacio de afuera y el espacio interior del personaje, espacio donde habitan los Antepasados de Dios y la Vieja Vida, permite la crítica a la posmodernidad, permite evidenciar los resultados de la posmodernidad en una joven expuesta a la vorágine del consumo, del placer inmediato. Esta noción de espacialidad es la que nos permite la ruptura con el modelo actancial.

El *rol* es, para Ubersfeld, un actor codificado limitado por una función impuesta por el código.

El actor, como el actante, difícilmente pueden estudiarse por separado; al igual que existe un sistema actancial, existe un sistema actorial cuyos rasgos distintivos forman un sistema oposicional (...) Es de gran importancia determinar el conjunto actorial, pues es él el que orienta la legibilidad de la representación por medio de un juego de determinaciones y de oposiciones simples y limitadas en número.³⁶

Entonces, este trabajo se concentrará, más bien en el resultado del trabajo del actor en la construcción del personaje y el personaje como significante de la obra teatral, en su puesta en escena y en su texto.

2.4. Construcción de significantes. El personaje como elemento simbólico de *Al final de la noche, otra vez* y sus relaciones de sentido.

La construcción de elementos simbólicos en la obra de *Contrael viento Teatro* se da gracias a que se producen dos niveles de generación de significantes. El primer nivel es el del discurso lingüístico y el segundo es el de los elementos que construyen un discurso no lingüístico. Es necesario hacer una breve revisión del discurso poético y literario plasmado en el texto de la obra, pero es imprescindible acudir a la puesta en escena, ya que el discurso lingüístico que aparece en la obra se resignifica una vez que se enlazan los demás elementos. Veremos por separado la construcción de los significantes, tanto a nivel lingüístico como a nivel no lingüístico y nos centraremos en la necesidad de la dramaturgia con respecto a la construcción de los personajes como significantes y la intervención de elementos como el vestuario y por supuesto la partitura corporal de los actores en escena, que es un lenguaje que genera resignificaciones en el discurso lingüístico también.

³⁶ *Ibíd.*, pág., 84.

Será necesario para este estudio dividir la obra no por escenas sino por unidades temáticas, es decir entenderemos los espacios exteriores, los interiores y cuando estos se cruzan.

El efecto espejo que caracteriza a esta obra de teatro permite que se puedan establecer unidades de sentido, basadas en el discurso lingüístico y en el lenguaje que se produce gracias a la partitura corporal de los actores. Como habíamos visto en capítulos anteriores, el cuerpo del actor produce signos que se pueden leer con los mismos parámetros que el signo lingüístico. De ahí que resulta muy importante describir la metodología de experimentación teatral y corporal de los actores y el proceso de construcción de la partitura corporal para poder realizar la lectura de las multiplicaciones del sentido.

Al final de la noche, otra vez está construida en nueve escenas, que nos permiten viajar por el universo exterior y el universo interior de Eva. Es importante establecer las unidades de lectura que seguiremos para hacer el estudio de esta obra teatral y sus unidades de sentido. De acuerdo a la puesta en escena y al discurso literario, el espacio exterior y la primera unidad comprende las escenas I, III, IV y VII. Es decir, el espacio exterior de Eva se pone de manifiesto en estas escenas. En cambio, el espacio interior, difuso se manifiesta en las escenas II y VIII. Los cruces se producen en las escenas V, VI y IX. Estos cruces se evidencian por la presencia de personajes que salen de su espacio y se insertan en el espacio exterior de Eva. Esto, por ejemplo bajo los efectos de una droga o en una situación emocional intensa.

En esta parte del análisis, veremos la construcción de los personajes y sus espacios para luego analizar sus relaciones, que dan lugar a relaciones de sentido, lo que permite realizar una lectura global de la obra. Para ello nos valdremos de las oposiciones dadas en los emparejamientos o *couplings* propuestos anteriormente en este trabajo.

Es necesario analizar la noción del personaje teatral para poder estudiar las relaciones entre los signos que pueblan la escena y, además, los significantes que se generan en la representación que no están presentes en el texto. Según Anne Ubersfield, el personaje teatral debe tener ciertas consideraciones. En primer lugar, el personaje teatral es un elemento decisivo de la verticalidad del texto, el personaje permite unificar la dispersión de los signos simultáneos. El personaje teatral representa, en el espacio textual, un punto de incidencia del paradigma sobre el

sintagma y, en el espacio de la representación, es un punto a donde acuden los signos diversos y en donde se puede crear un nudo de signos.

En la metodología teatral propuesta por *Contraelviento Teatro*, esta noción ayuda perfectamente para el análisis ya que el actor, en su construcción individual, es consciente de la multiplicidad de signos que el personaje aglutina y que, además, su lenguaje corporal permitirá darle movilidad a las relaciones entre los signos. Es importante, entonces concebir al personaje como un lugar geométrico en donde acontece la significación, por eso Ubersfeld plantea que “el personaje de teatro no debe ser confundido con ningún discurso que sobre él pueda construirse”³⁷. Esto quiere decir que hemos de tomar en cuenta que en los personajes que aparecen en *Al final de la noche, otra vez* no debemos aislar al personaje del texto, pero tampoco podemos aislarlo de otros conjuntos semióticos constituidos por los personajes restantes. El personaje en *Contraelviento Teatro* es, pues, el lugar indefinidamente renovable de una producción de sentido. Ya que en *Contraelviento Teatro* no construye un personaje con una biografía extratextual, ni reconstruye sentimientos fuera del texto, ni motivaciones aparentes u ocultas.

En fin, con ayuda de las determinaciones textuales que le son propias se puede construir un conjunto semiótico que el comediante podrá poner de manifiesto en la representación, con todo lujo de transformaciones, teniendo en cuenta que: a) no podrá restituir *todas* estas determinaciones; b) que, por razones históricas, estará obligado a buscar con frecuencia equivalentes; c) que, inversamente, la persona física y psíquica del comediante aportará al personaje determinaciones imprevistas.³⁸

Además de los *couplings*, es importante recalcar que el análisis semiológico de un personaje, como un elemento que permite la lectura global de los demás elementos de la obra, se encuentra con el análisis de los otros personajes por oposición o por aproximación, en todos sus niveles. “El análisis de un personaje se ha de entender como una operación provisional”³⁹, además los rasgos de un personaje siempre están marcados por oposición a otro. Para la semiótica teatral, un personaje siempre adquiere una función “gramatical”, debido a que encarna una acción. En el caso de *Al final de la noche, otra vez*, Eva es el sujeto de la acción *destrucción del sujeto femenino y joven*, dado que no estamos frente a una obra del teatro clásico es importante saber que *Al final de la noche, otra vez* no sigue estrictamente las estructuras de un modelo actancial ni las funciones de los roles codificados (legados

³⁷ *Ibíd.*, pág. 89.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 89.

³⁹ *Ibíd.*, pág. 91.

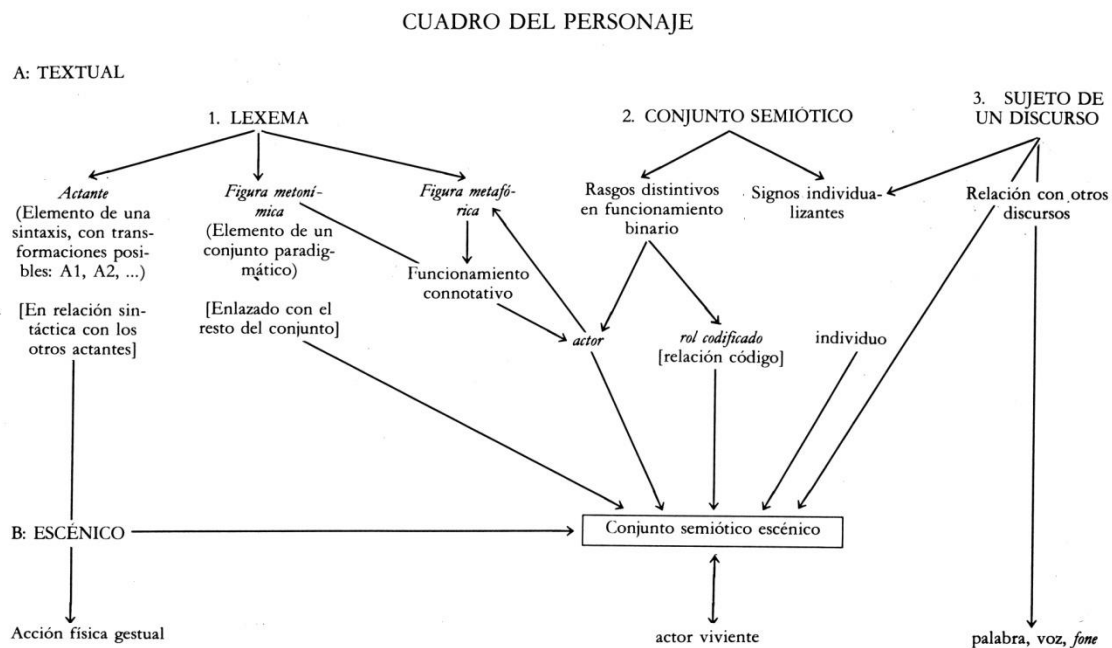
del teatro clásico) y busca generar combinaciones sintácticas o con rasgos semiológicos que no concuerdan necesariamente con el *rol* actorial o codificado. Un ejemplo en el teatro clásico de un *rol* *Edipo Rey*, Edipo tiene la función de *decepción* (función del actor) y de Rey, que responde al esquema del rol de un personaje en la Tragedia Griega (su rol codificado). Eva, al contrario no responde a ninguna función actorial ni tampoco a un rol codificado, ya que es su acción a lo largo de la obra la que permite ir descubriendo otros rasgos semiológicos y, por supuesto, otros niveles de significación.

Ahora bien, al ser un elemento “gramatical”, la acción del personaje o él mismo se convierte en un lexema y puede ser integrado en un discurso textual total donde figura como un elemento retórico. Si sostenemos que nos encontramos ante Teatro de la Poesía o Teatro poético, es indiscutible que los personajes de *Al final de la noche, otra vez* son elementos retóricos que construyen un discurso poético. Se aplica, entonces el funcionamiento metonímico y metafórico del personaje. En la tesis planteada por Anne Ubersfeld, uno de los ejes principales para el análisis del personaje es su funcionamiento metafórico y metonímico, de ahí parte el análisis que permite la semiótica teatral, ya que se producen diferentes niveles de acuerdo a los distintos elementos que se estudian en una obra teatral. El personaje adquiere unas dimensiones que le permiten constituirse como significante, y precisamente la dimensión retórica le otorga un carácter de lexema, lo que nos permite tener líneas de análisis y aplicar sus funciones en la semiósfera teatral. “En el análisis retórico del personaje hace su aparición la relación al referente; se puede considerar al personaje como la metonimia y/o la metáfora de un referente y, más en concreto, de un referente histórico-social.”⁴⁰ En *Al final de la noche, otra vez* Eva, la metonimia textual de la juventud urbana posmoderna es también la metáfora de la condena a las mujeres en la sociedad quiteña de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. De ahí la posibilidad de acercamiento, con ayuda del personaje, entre el referente socio-cultural del Quito de finales del siglo XX y un referente de otra ciudad. Así también se construyen metáforas como La Vieja Vida y Los Antepasados de Dios, que, respectivamente, resultan ser espejos dilatados de miradas y perspectivas del devenir de lo humano. Los Antepasados de Dios, metáfora de la poderdumbre, del regodeo en la inmundicia, son símbolos de la sociedad del desenfreno, de la vorágine del consumo y del regodeo posmoderno en la destrucción de lo colectivo; son fragmentos de espejos rotos del mercado de almas, del mercado de sentimientos y son los rostros implacables de la frivolidad de la imagen. En contraposición, La Vieja Vida es una

⁴⁰ *Ibíd.*, pág., 95.

aproximación al resquicio de esperanza de lo vivido, que el tránsito de los seres humanos por el tiempo ha logrado rescatar. El discurso, como lo veremos más adelante, plantea una suerte de analogía con la Esperanza de la Caja de Pandora: a pesar de todos los males que se han visto, que son inminentes y que son permanentes, la Vida resiste, sigue una noche más construyendo, rescatando lo que queda entre los escombros, buscando entre la oscuridad una luciérnaga, buscando entre la basura pequeños fragmentos de diamantes.

Para el análisis de los emparejamientos del discurso y de la acción de los personajes en la puesta en escena nos basaremos en el esquema planteado por Anne Ubersfeld, en el que se evidencia el funcionamiento y la interacción del personaje teatral en el acto de la representación, y por tanto, en la construcción de la obra teatral.



En el cuadro podemos, entonces, definir tres hilos conductores que nos permitirán establecer la lectura semiótica del personaje como elemento complejo que compone la semiósfera teatral. Hay que definir que el personaje enlaza la frontera entre lo escénico y lo textual, de ahí que el personaje, en el caso de *Contrael viento Teatro* existe en tanto existe esta tensión, no antes solo como un elemento textual, ni después como un recuerdo. El personaje de *Contrael viento Teatro* es una *visión en el fin del mundo*.

Después de establecer estos dos espacios veremos los tres hilos que nos permiten visualizar la estructura y el comportamiento de los personajes. El primer hilo es el personaje como lexema, es decir como unidad mínima con significado. En este campo el personaje se define, en primera instancia, como un elemento de la escena; como una figura que tiene, en un primer nivel de significación, relación con otros y se enlaza con el resto del conjunto de elementos escénicos; y, finalmente se define como una figura con un funcionamiento connotativo, lo que le permitirá juntarse con el siguiente hilo que es el personaje como conjunto semiótico. En este segundo hilo, se concibe al personaje y sus rasgos distintivos en funcionamiento binario, es decir en contraposición o complementariedad con otros signos; además en este hilo se pueden visualizar los signos propios e individualizantes del personaje. Estas relaciones permitirán otorgarle al personaje un rol codificado y darle cuerpo en el actor. El actor como sujeto del discurso posibilita juntar estos dos hilos al último que es el personaje como sujeto de un discurso. En este punto se juntan los campos del texto y la representación y se compone un conjunto semiótico escénico.

Ahora, nos dispondremos a analizar, desde los *couplings* a los personajes como unidades complejas de sentido. Así pondremos en contraposición a Los Antepasados de Dios/La Curandera y el Hombre que toca el tambor y a Eva/La Vieja Vida. En *al final de la noche*, otra vez las relaciones de sentido se dan entre los opuestos complementarios, de manera que es importante también dedicar a las oposiciones entre La Vieja Vida/Antepasados de Dios y Eva/Curandera y Hombre que toca el tambor. Dejaremos para el final el análisis de un personaje con unas características particulares dentro de la puesta que es el Ángel del cementerio, debido a que no establece ningún emparejamiento directo con los demás personajes, sino que causa tensión con la escena, como conjunto de signos.

2.4.1 Los Antepasados de Dios/ La Curandera y el Hombre que toca el tambor

Nos encontramos ante un emparejamiento particular: Los Antepasados de Dios/La Curandera y el Hombre que toca el tambor, una tensión dialéctica que permite la puesta en vida de la obra. En tanto cumplen la misma función semiótica, los personajes de Los Antepasados de Dios, que son dos actores y La Curandera y el Hombre que toca el tambor, que también son dos actores, serán tratados como un solo conjunto de significación. Esto nos facilitará establecer los emparejamientos y facilitará la lectura de los personajes.

En la puesta en escena, la aparición de estos personajes propone una tensión semiótica. La “gramática” de los cuerpos nos habla de la arrogancia y la vanidad en la actitud corporal y la construcción de la partitura de Los Antepasados de Dios y de la sabiduría y la humildad en la partitura corporal de la Curandera y el Hombre que toca el tambor. En este sentido, en tanto lexemas los personajes son metonimia y metáfora, respectivamente, de la humanidad. Para explicar mejor esta idea es necesario mirar ciertas particularidades de estos personajes.

Los personajes en su función “gramatical” son sujetos de una acción. En el caso particular de la propuesta estética de *Contraelviento*, que habíamos visto previamente que es Teatro de la Poesía, la acción de los personajes resultará abstracta para el esquema tradicional de actantes. Sin embargo, como en la poesía, existe una acción si concebimos a los personajes como sujetos poemáticos. Luego, Los Antepasados de Dios son sujeto de la acción *frivolizar la existencia, a frivolizar los sueños, asesinar la esperanza y arrebatarse la memoria*⁴¹. La Curandera y el Hombre que toca el tambor son sujetos de la acción *mantener viva la memoria, resistir en silencio y observar las vicisitudes de Eva*⁴².

Esto se evidencia tanto en el discurso, como en las acciones de los personajes. Veremos, por ejemplo, el discurso frente a la acción de la Curandera y el Hombre que toca el tambor en la escena III, en la que Eva aparece en su habitación hablando por teléfono y alistándose para una noche de fiesta. El Hombre que toca el tambor aparece como un corifeo, su actitud corporal es la de un observador indiscreto, un espía y ejecuta su acción *resistir en silencio y observar las vicisitudes de Eva* y transmite al espectador una información que está en la frontera entre el sentir particular de este personaje y la síntesis que podría caracterizar a Eva. Este observar se podría calificar como el *rol* de este personaje.

EL HOMBRE QUE TOCA EL TAMBOR. Podría ser tan solo el recuerdo de una noche que se repitió rutinariamente por algún tiempo, en distintos espacios, con distintos nombres y distintos rostros, pero siempre igual.

(...)

EL HOMBRE QUE TOCA EL TAMBOR. Testigo de guerras que la abrazan silenciando su voz. Tal vez, una joven en el tiempo en que es peligroso serlo, y mujer.⁴³

⁴¹ Es importante concebir estas tres acciones como una sola. Que dentro del esquema actancial tradicional se podría definir como *Destruir psíquicamente a Eva*.

⁴² Lo mismo que con las acciones de los personajes anteriores, se podría sintetizar la acción de estos dos personajes como *Resistir ante la arremetida de la enajenación*.

⁴³ Vallejo Aristizábal, Patricio, *Op. Cit.*, pág., 4 y 5.

Mientras tanto, la Curandera realiza su partitura corporal de cavar una tumba, lo que se podría interpretar como la concreción de su acción *resistir en silencio y observar las vicisitudes de Eva*, pero además, en el discurso este personaje interpreta un pasillo, lo que podría determinar el *rol* de la Curandera. Esto es, la carga simbólica que implica la acción teatral “cantar” evidencia una complementariedad interna entre estos dos personajes, que en realidad son las dos caras del mismo personaje: masculino/femenino, silente/elocuente, activo/pasivo, además la carga simbólica del pasillo como referente de la sociedad quiteña otorga de un nuevo sentido a la presencia de la Curandera. Entonces, el *rol* de este personaje es el de acompañar a Eva. El canto acompaña y el “silencio” de la Curandera se transforma en canto: canto de curación (como en la primera escena), canto de empatía (como en el caso de la tercera escena) y canto de complementación (como en la séptima escena). En la escena que analizamos en este momento su canto es el de empatía, permite complementar el discurso del Hombre que toca el Tambor, es decir da una información que está en la frontera entre el sentir de Eva (traducido en canto por este personaje) y su contexto espacial:

LA CURANDERA. (Canta):

Ciudad atrapada
En un puño cerrado
De montañas
El fin de todo
Queda tan cerca
Y el mar
Una quimera
Deseada
Como la muerte
Eres la frontera
El límite del paraíso⁴⁴

Ambos personajes como conjunto (como producto de esta complementariedad) cumplen el *rol codificado* del corifeo, tomado de la estructura de la tragedia griega y su función es la de *resignación*, que es la función dada por los actores.

De esta manera se van juntando los hilos conductores para la lectura del personaje, que solamente se ponen en juego en la representación. Así, tenemos un primer eje para establecer un *coupling* a través de las funciones y de los roles de los personajes.

Al analizar estas dos escenas, es necesario detenernos en las acciones corporales de los personajes, es decir en el aporte de la dramaturgia del actor. Entonces, vemos a dos figuras contrahechas, encorvadas y que buscan ocultar su

⁴⁴ *Ibíd.*, pág., 5.

rostro. Es ahí donde se pone en evidencia el funcionamiento connotativo de este personaje doble, que nos llevan al mundo andino. Nos llevan a la figura de lo indígena en la ciudad.

Las acciones corporales de los actores que construyen estos personajes permiten esta connotación. De hecho, más que el discurso, las respectivas partituras de los actores nos llevan a esta lectura. El rezo, que consta en la primera escena, no es especificado en el texto. “Cordero de Dios, tú que quitas el pecado de mundo, ten piedad de nosotros” y “Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme” son textos que aparecen en el montaje, en la representación. Estos rezos, sumados a la escultura corporal de los actores permiten ir concretizando esta lectura.

Hacia la escena tres, la monótona acción de limpiar una tumba se vuelve un símbolo que caracteriza a La Curandera, así como la acción de mirar se vuelve en un símbolo que caracteriza al Hombre que toca el tambor. En tanto estos personajes se vuelven espectadores impotentes de la decadencia de la sociedad, expresada en la decadencia de Eva, estos personajes también se vuelven signos, gracias a estos signos individualizantes que los construyen. Esto los permite juntarse con el discurso, que en realidad es lo que hace que el espectador se prepare para observar, de manera que el espectador entra en la función de observador impotente.

En la séptima escena, en donde hacen aparición por última vez estos personajes, este doble personaje, el discurso devela a través de la función de corifeo, lo que podría ser una suerte de ternura por Eva, con la finalidad de encausar la mirada del espectador.

EL HOMBRE QUE TOCA EL TAMBOR. (Se detienen) Transeúnte en
una ciudad que no se digna en mirarla y de la que se prefiere
huir. Eva es una sobreviviente.⁴⁵

Antes de decir este diálogo, el Hombre que toca el tambor acompañado por la Curandera realiza una procesión, como las procesiones religiosas. En sus acciones corporales se puede ver castigo y penitencia física: latigazos, caminar de rodillas, cargar grandes pesos sobre su espalda. Es como si cargaran con el dolor, el arrepentimiento y la desesperanza de Eva.

⁴⁵ *Ibíd.*, pág., 10.

El discurso de la Curandera es, nuevamente, su canto. Ahí cumple su función de acompañar a la distancia la soledad de Eva y realiza su acción *observar las vicisitudes de Eva*.

LA CURANDERA. (Canta otro Pasillo):

Quédate, es inútil
No te vayas
La noche comienza
Una y otra vez
Salud, bébete
Una balada,
Un albazo, un pasillo,
Una tonada.⁴⁶

Ahora bien, nos encontramos ante la oposición a estos dos personajes que hemos analizado como un personaje doble. En contraposición a la Curandera y al Hombre que toca el tambor nos encontramos a los Antepasados de Dios, que en este montaje en particular están encarnados por los mismos actores que encarnan a los dos personajes mencionados anteriormente, por lo tanto no aparecen nunca juntos en la misma escena. Aparecen como oposición escénica a La Vieja Vida, siempre en tono burlón. Su actitud corporal es la de dos niños mimados y arrogantes.

La primera partitura de acciones de estos personajes consiste en un baile cómico esperpéntico. Así realizan su acción *frivolizar la existencia* dado que se burlan de la Vida. Cantan “Soy de esta tierra guambrita ¡Ay, caramba!, soy de esta tierra guambrita ¡Ay, caramba!, aunque tu mama no quiera ¡Ay, caramba!, aunque tu taita no quiera ¡Ay, caramba! Soy de esta tierra guambrita”, este canto les da una presencia. Podría interpretarse un discurso subrepticio como este: “aquí estamos, esperpentos de lo humano, despojos de los sueños de lo humano, desesperanza y hastío. Aquí estamos para aplastar todos los sueños, para inducirlos a consumir sueños de cartón, promesas de felicidad instantánea. Es lo que hay, es lo único a lo que pueden aspirar jóvenes hijos de una generación decadente y carente de esperanzas.” Mientras cantan, los Antepasados de Dios juegan un juego infantil con sus manos y aparecen como un par de idiotas ante el espectador. En este juego, en esta partitura corporal, los Antepasados de Dios realizan su acción de *frivolizar los sueños*. Analizaremos la presencia de estos personajes en las escenas II, V, VI y VIII. En las escenas II, V y VIII, los Antepasados de Dios cumplen la función de *coro*, también tomada de la estructura de la tragedia griega y permiten enfatizar, mediante la contraposición el discurso de la Vieja Vida.

⁴⁶ *Ibíd.*, pág., 8.

LA VIDA. ¿Que qué nos queda? La putería...

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. (A coro) La putería, la putería (*ríen enajenados*).

LA VIDA. La putería mi niña, la putería y el simulacro. Mientras yo voy recogiendo momentos que quedan por ahí, tirados, despreciados, las personas visten y maquillan a la caricatura que construyeron para transitar los escenarios del mundo, siempre la misma, con un código de barras en la frente, y corren, desquiciados, insatisfechos. Son los antepasados de Dios que se anhelan creando paraísos. El olvido les llega pronto y los sueños se les derrumban antes de construirlos. Nacen y mueren permanentemente sin darle una chance a la vida. Son tus antepasados, Eva, exiliados y poseídos. Por eso ya me ves, mijita, recogiendo los despojos de la intimidad de lo humano, que quedarán para siempre ocultos tras la cortina del tiempo de lo pasado y la del tiempo de lo por venir. ¡Carajo! Ver regado como desecho lo que les fue dado como obsequio. ¡Qué pendejada!

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. (A coro) Qué pendejada, qué pendejada (*ríen enajenados*).

LA VIDA. Esperando vivir lo que no les fue dado vivir, fingiendo, mintiendo, esperando nacer, esperando morir. Todo recojo yo, pequeña, mi niña, todo. ¿Cuántos grados de alcohol hay en tus lágrimas? (Pausa) Esto está hecho una pelotera, guambrita, pequeña mushpita. ¿Y, ahora qué nos queda?

- Toma una muñeca de trapo que está tirada por el suelo y le habla, mientras la acuna y acaricia. -

LA VIDA. Mi shunshita. El silencio, si te das la oportunidad de escuchar. La quietud, si te das la oportunidad de mirar, de aprender. ¡Shhhh! cálmate. Sólo siéntate, mírate y escúchate (*la deja junto a una pared*). Luego ven, haremos un recorrido por lo vivido (*se va*).

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. (A coro, *no paran de reír*) Eva es hija de las sucesivas debacles que van hundiendo a algo que pierde la esperanza. Espectadora de primera fila de la diáspora en la que se diluye algo que no termina de nacer cuando pareciera que prefiere ya morir.⁴⁷

En este punto podemos establecer un paralelismo por similitud entre los Antepasados de Dios y la Curandera y el Hombre que toca el tambor: el rol de contar y poner en contexto a Eva y su historia. En esta segunda escena, el diálogo último de los antepasados de Dios le permitirá al espectador acercarse, como desde una ventana, a Eva. Son dos perspectivas: la una compasiva, dada por el discurso de los personajes anteriores y la otra despectiva. Esto permite construir a Eva, desde los espejos, desde los ojos de otros.

El rol de coro de los Antepasados de Dios se evidencia en las escenas II, V y VIII, en las que su discurso se va intercalando con la acción, también ejecutan la acción *frivolización* y la acción *arrebatar la memoria*. La contraposición del discurso entre la Vieja Vida y los Antepasados de Dios permite ir contextualizando un discurso abstracto, ir, como espectadores, dándoles un referente y hacer el ejercicio de connotación.

⁴⁷ *Ibíd.*, pág., 3-4.

Las referencias del personaje de la Vieja Vida son universales, por eso son individualizantes. Eso permite establecer el nexo que, como veremos posteriormente, sostiene su relación con Eva.

No nos detendremos, por ahora, en la relación de oposición entre los Antepasados de Dios y la Vieja Vida. Volvamos, entonces, al emparejamiento dado: los Antepasados de Dios/la Curandera y el Hombre que toca el tambor.

A nivel de lexemas, los Antepasados de Dios son metáfora y metonimia, al mismo tiempo, de la sociedad del consumo y la enajenación del mundo posmoderno. Son metáfora, en tanto en su construcción corporal dibujan la figura arrogante de dos príncipes, metáfora de lo inalcanzable y deseado. Y son metonimia, ya que cuando realizan acciones de quiebre, como su gestualidad esperpéntica y su juego estúpido nos llevan a referentes de nuestra vida cotidiana: presentadores de televisión, políticos, empresarios, personajes representantes de la clase media de la sociedad quiteña: arribistas y arrogantes, pero vacíos y frívolos.

En la escena V, el discurso de estos personajes es predominante y esta escena pone de manifiesto la acción *arrebatar la memoria*, y además cumplen también su rol de *coro* ya que le ofertan tanto a Eva como al espectador una vida virtual, repleta de facilidades, una vida perfecta que se puede comprar. La corporalidad de los actores y su trabajo vocal es la de unos animadores de circo y presentadores de televisión. Tienen acciones esperpénticas, como si la vida se tratase de un circo, como si los letreros de neón del consumo nos abrieran las puertas al cielo.

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. Si usted quiere ser lo que no es, no hay problema, invéntese una vida y sea feliz, ocúltese, avergüéncese de lo que le tocó, y viva una vida virtual. Cámbiese la cara, la cintura, la piel, la sonrisa, el alma. Vístase original y tómese una foto, la fotografía es la importante, no usted. No estudie, no, sólo inserte un microchip en su cerebro y podrá decir que tiene la información de las mejores bibliotecas del mundo. Y, si es una persona sola, no tiene pareja y no puede procrear, no se preocupe, tenga un orgasmo virtual con un personaje del espectáculo y páguese un clon de quien quiera. ¡Corregido y aumentado! Viva plenamente una maternidad inexistente. O deséchela por siempre, total, para qué más condenados en este mundo. Para su bolsillo tenemos combos más baratos: cómprese el amor, el descanso, la felicidad, y no se preocupe, nada es real, todo es efímero y no tiene contradicciones.

EL ANGEL DEL CEMENTERIO. Todo por sólo unos cuantos miles de dólares.⁴⁸

⁴⁸ *Ibíd.*, pág., 6-7.

Entonces, la primera contraposición que se puede encontrar entre estos dos emparejamientos es el silencio, la sutileza en el manejo vocal y en el discurso de la Curandera y el Hombre que toca el tambor confrontados con la verborrea y la tosquedad de los Antepasados de Dios. La actitud corporal de estos personajes dobles es también un elemento de interpretación. En oposición a los Antepasados de Dios, que están erguidos y son ágiles y juveniles, la Curandera y el Hombre que toca el tambor están avejentados, son contrahechos y de ritmo muy lento.

Una interpretación en el conjunto semiótico escénico nos podría llevar a entender a estas figuras como metáforas de la sociedad: lo vertiginoso de lo urbano, del mercado, del consumo se encarna en los Antepasados de Dios y envuelven a Eva, la consumen, la debilitan, la martirizan e intentan asesinarle los sueños; por otro lado está el peso del ancestro, la marca del campo, la resistencia, la sabiduría silente, que se pone en vida en la Curandera y el Hombre que toca el tambor, quienes curan, acompañan y se conectan a Eva para ponerle en contacto con su Vida interior.

Estos pares de personajes además son opuestos en los momentos de silencio del discurso. Por ejemplo, en la escena VII, la Curandera y el Hombre que toca el tambor avanzan silentes hacia Eva como en una procesión religiosa. En un punto dado, la Curandera canta, pero luego vuelve al silencio. Dentro de la simbología católica, la procesión es un símbolo de expiación de culpas, culpas propias y ajenas. La acción escénica de la procesión nos abre a una interpretación compleja: la Curandera y el Hombre que toca el tambor buscan expiar las culpas, las heridas de Eva, así mismo llevan el peso muerto de la sociedad decadente de la que son parte y buscan limpiar con su sufrimiento y dolor los padecimientos que esa sociedad enferma causa en los jóvenes, como Eva, en los desposeídos, como ellos mismos, y en los enajenados, como los Antepasados de Dios. Su acción de *resistir* se resignifica y ahora se vuelve *expiar*.

En contraste, en la escena VI, en donde los Antepasados de Dios se muestran silentes, las acciones corporales de los actores pueden ser leídas como la ejecución de la acción *asesinar la esperanza*. En el texto nos encontramos con *didascalias* que especifican que estas acciones se realizarán en esta escena (también hay una especificación en el caso de la procesión), de manera que podemos afirmar que hay una complementación con el lenguaje corporal de los actores, quienes aportan con sus propias imágenes interiores y, así, el acto simbólico de descuartizar una muñeca de trapo y de ahorcar otros en una cuerda de colgar ropa se carga de otros múltiples sentidos debido a que se hacen alusiones sutiles y muy abiertas a determinados

personajes o pasajes de la historia. Sin embargo, este es un trabajo individual del actor que luego es puesto a criterio del director-dramaturgo. Estas alusiones no aparecen en ninguna de las *didascalias* del texto literario.

- *Uno de Los antepasados de Dios toma la muñeca de trapo y la descuartiza con un cuchillo de carnicero, el otro cuelga otros muñecos más pequeños como si los ahorcara. En tanto Eva toma una rama seca y la planta en la fosa que cavó la Curandera.* -⁴⁹

La contraposición de estas acciones aparece en la siguiente escena, la escena de la procesión. Entonces, además de la connotación que podría tener la misma, (asunto que mencionamos anteriormente) esta acción de La Curandera y el Hombre que toca el tambor cobra un nuevo sentido: expían y limpian a Eva de su dolor, tratan de resarcir la vida de Eva, de darle un sentido y devolverle la sensación vital que el aborto le ha arrebatado. Por eso la relación semiótica entre estos dos personajes es importante. El teatro poético expone las dos caras de la sociedad a través de la construcción de estas imágenes. De ahí que el peso en la escena da volumen al discurso expuesto en escena y a la polisemia del discurso del personaje hilo conductor de la historia.

2.4.2 Eva/La Vieja Vida

Los emparejamientos que se dan entre Eva y La Vieja Vida son un poco más complejos. En primer lugar, porque se establece un diálogo en el espacio interior, cosa que no pasa con los personajes analizados en el apartado anterior, y en segundo lugar, porque Eva es un personaje que transita un espacio exterior, una “realidad” externa a sí misma, que la sobre pasa y la desborda, mientras que La Vieja Vida existe adentro de Eva, es un personaje que existe solo en tanto existe Eva, es la visión desde una historia que le precede, que la construye. Eso hace entonces que las contraposiciones y emparejamientos se den a dos niveles por lo menos y que sea una relación semiótica muy rica.

Eva, como habíamos mencionado al principio de este capítulo, es la metonimia de la juventud de una época determinada. Es la heredera de la irrupción de la posmodernidad en una sociedad en tensión con su ancestralidad. Eva ignora, invisibiliza su raíz, pero no la puede ocultar. Es precisamente este intento de ocultamiento lo que permite hacer visibles a los personajes de la Curandera y del Hombre que toca el tambor. Sus particularidades son precisamente los espacios por los que transita: arrabales, sitios marginales. Sin embargo Eva no representa en su

⁴⁹ *Ibíd.*, pág., 7.

contexto a los jóvenes pertenecientes a un determinado estrato social, por ejemplo, sino que es portavoz de toda una generación sumida en la dinámica de la ciudad, en la dinámica de la construcción de necesidades absurdas. Es la vocera de una juventud invadida por las ansias de consumir y de “comprar” el sentido de su vida. Por eso podemos deducir que su *rol* es el de *ser portavoz de una generación*, así como el de *encontrar el sentido de la existencia humana en los tiempos actuales*.

Según lo determina su *rol* Eva transita la ciudad, transita su mundo interior y el pretexto es la reminiscencia de una noche o de varias noches. Al mismo tiempo Eva, es muchas Evas. Para explicar mejor esta idea es necesario detenernos en la noción de que la ruptura cronológica planteada por Vallejo Aristizábal en esta obra permite construir distintos rostros de Eva. Puede ser la historia de varias jóvenes de la ciudad, varias jóvenes expuestas a la sociedad que la obra critica. Sus recuerdos le pertenecen en tanto es eso, una *portavoz*. Es ahí en donde se plasma la idea de teatro poético, porque no es un personaje arquetípico, es un personaje que crea nexos emocionales en el individuo espectador, nexos que se dan en el fuero íntimo.

La Vieja Vida, en cambio es un ejercicio dramatúrgico de otorgarle voz a la vida, a la realidad, a la historia. La Vieja Vida funge su *rol* de *conciencia*, por así decirlo. En realidad su *rol* es el de *sensibilizar lo insensible* y el de *otorgar sentido al sufrimiento de Eva*. Es la metáfora de la vida misma, de la historia, de los cambios de la realidad. De ahí que su espacio escénico es en el interior, La Vieja Vida es como la *psique* de Eva.

El discurso de Eva es un tanto más claro que el de La Vieja Vida, dado que se apoya en un suceso, en un acontecimiento particular que cuenta en la escena. Si bien no es una historia contada de manera tradicional, es posible identificar que Eva se está moviendo por la ciudad, que compra droga, que se droga, que se prostituye. En cambio, La Vieja Vida se mueve por la ciudad producto del imaginario de Eva, recoge los escombros que aparecen en el recuerdo que Eva tiene de la ciudad. Es como si estuviera recorriendo las ruinas de una ciudad con el afán de recomponerla. El diálogo se da cuando las preguntas planteadas por Eva solo son respondidas por La Vieja Vida. Eva quiere que un factor externo le conteste, pero en realidad la respuesta se da a nivel interior. De ahí que podríamos deducir que La Vieja Vida y Eva son una, son la misma. No es una imagen de Eva anciana, es ella ahí y en ese momento, es su bagaje que adquiere voz... son sus huellas en la nieve. Por eso es importante que la misma actriz que interpreta a Eva interpreta a La Vieja Vida.

Un espectador atento identificará fácilmente este diálogo, sin embargo cualquier espectador puede intuir un diálogo. Por ejemplo, la primera escena termina con una interrogante que Eva misma trata de contestarse antes de quedar inconsciente: “¿Qué nos queda? Poner en vida la búsqueda de nuestro destino, Dios”⁵⁰. La pregunta es hacia Dios, busca Eva respuesta en algo exterior, sin embargo la respuesta emerge desde el interior y la segunda escena comienza con la respuesta de La Vieja Vida: “¿Que qué nos queda? La putería. La putería, mi niña, la putería y el simulacro.”⁵¹ En este diálogo inicial. La Vieja Vida cumple su *rol* de *sensibilizar lo insensible*. Es entonces cuando su discurso nos abre el recuerdo, la necesidad de una reconstruir lo vivido, para plasmarlo en la historia, para que Eva pueda cumplir su *rol* de *dar sentido a la existencia humana en los tiempos actuales*. Aquí se puede entender el nexo que tienen ambos personajes, la una no puede existir sin la otra. La Vida no existe sin quien la vive y quien la vive no existe sin la Vida. Esa relación compleja es la que da a luz la historia que el espectador va a tratar de reconstruir durante la obra.

Sensibilizar lo insensible es el *rol* de la Vieja Vida en el principio de la obra, este *rol* deviene en uno secundario que es el de telonera de la historia de Eva. Por eso empieza diciendo “Ahora ven y hagamos un recorrido por lo vivido”. Otro *rol* de este personaje es el de ser un acompañante, una suerte de guía en el tránsito por el inframundo, que es el mundo interior de Eva, sus recuerdos y a la vez, el mundo exterior de Eva, la ciudad. La Vieja Vida aquí cumple un *rol* similar al de Virgilio en *La Divina Comedia* de Dante: acompaña y guía por el reconocimiento del infierno. La Vieja Vida escucha también, escucha en silencio y mira. Además el hecho, mencionado anteriormente, de que la misma actriz que interpreta a Eva, interpreta también a La Vieja Vida crea en el espectador la sensación de que algo de la vieja queda en la joven y algo de la joven en la vieja.

LA VIDA. (...) Mientras yo voy recogiendo momentos que quedan por ahí, tirados, despreciados, las personas visten y maquillan a la caricatura que construyeron para transitar los escenarios del mundo, siempre la misma, con un código de barras en la frente, y corren, desquiciados, insatisfechos. Son los antepasados de Dios que se anhelan creando paraísos. El olvido les llega pronto y los sueños se les derrumban antes de construirlos. Nacen y mueren permanentemente sin darle una chance a la vida. Son tus antepasados, Eva, exiliados y poseídos. Por eso ya me ves, mijita, recogiendo los despojos de la intimidad de lo humano, que quedarán para siempre ocultos tras la cortina del tiempo de lo pasado y la del tiempo de lo por venir. ¡Carajo! Ver regado como desecho lo que les fue dado como obsequio. ¡Qué pendejada!
(...)

⁵⁰ *Ibíd.*, pág., 3.

⁵¹ *Ibíd.*

LA VIDA. Esperando vivir lo que no les fue dado vivir, fingiendo, mintiendo, esperando nacer, esperando morir. Todo recojo yo, pequeña, mi niña, todo. ¿Cuántos grados de alcohol hay en tus lágrimas? (Pausa) Esto está hecho una pelotera, guambrita, pequeña mushpita. ¿Y, ahora qué nos queda?

- *Toma una muñeca de trapo que está tirada por el suelo y le habla, mientras la acuna y acaricia.* -

LA VIDA. Mi shunshita. El silencio, si te das la oportunidad de escuchar. La quietud, si te das la oportunidad de mirar, de aprender. ¡Shhhh! Cálmate. Sólo siéntate, mírate y escúchate (*la deja junto a una pared*). Luego ven, haremos un recorrido por lo vivido (*se va*).⁵²

Es aquí en donde La Vieja Vida adquiere una suerte de figura omnipresente, es decir que ella está mirando al igual que el espectador la historia de Eva, pero, al mismo tiempo la acompaña durante el tránsito de sus recuerdos, por eso conoce las sensaciones y las angustias de Eva. En un segundo momento, La Vieja Vida *otorga sentido al sufrimiento de Eva* al universalizar su historia, al particularizar su historia, al ampliar su perspectiva del dolor. Esto lo hace en su segunda aparición en la escena VIII. Allí, además de cumplir su *rol* se demuestra la contraposición simple juventud/vejez, ya que todas las experiencias contadas por La Vieja Vida dan cuenta de su vejez.

LA VIDA. Huevadas m'ijita. Peores cosas he visto y no digo nada. Chorreras de sangre, llanto mi niña, como para llenar dos veces el mar. Así mismo es, que le voy a hacer, se han enajenado y no aprenden, después se me hacen los cojudos.

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. (*A coro*) Cojudos, cojudos (*ríen enajenados mientras salen*).

LA VIDA. No me hacen caso. ¿Sufrimiento? Claro que lo he visto. ¿Lo tuyo? Simple, no es nada. (*Pausa*) Encima más, me mandan a callar, ¡cállate vieja local! ¿Qué se creerán? Hay que ver no más. Gritos, gritos desesperados, la bayoneta que se clava en el ojo del niño, el misil que se incrusta en la entrepierna seca de la abuela. Dónde, mierda, creen que está la mirada transparente y la sonrisa diáfana, botadas por ahí, y yo sigo recogiendo. ¿Y, vos, qué haces ahí paradota como tonta? Quejándote. Aprende te dije, aprende de lo que te fue dado. Hay cosas peores, bonita, hazme caso. Los asesinos de toda índole, esos son mis enemigos. ¡Qué he de creer! Querer callar a la vida. Querer acabar con la vida. Idiotas. ¡Qué no me calla nadie!⁵³

En contraposición a este discurso, está el discurso del desenfreno juvenil expresado por Eva, en la escena IV, en la que Eva habla de droga, sexo y alcohol. Estos indicios dan cuenta de la necesidad de Eva por escapar de la realidad y, además, del vértigo que necesita una juventud que se mueve en un mundo virtual, donde todo está resuelto y no hay nada sorprendente.

- *Eva sale de un edificio donde ha tenido un encuentro insatisfactorio. Dibuja un juego de rayuela en el suelo de algún parque medio oscuro y luego empieza a jugar en él. Los antepasados de Dios tienen sexo oral en un rincón, el ángel los espía y se masturba.* -

⁵² *Ibíd.*, pág., 3-4.

⁵³ *Ibíd.*, pág., 9.

EVA. ¡Qué asco! ¡Viejo baboso! Y la noche recién comienza. Cuarto con sábanas rotas, olor a diablos, bombillo que suena como un grillo a punto de reventar, un tipo gordo y sudoroso sobre mí. Es indefenso, muy indefenso, y ahora hago justicia sacándole las uñas, pinchándole los ojos, mordiéndole la lengua hasta arrancársela. Salir con la sonrisa en los labios, acabar con todo, estar pronto en el infierno pero a salvo. El juego es ser suicida y no matarse.

- Finalmente, ajusta un elástico en su brazo preparándose para inyectarse.
Lo hace. -

EVA. La dosis perfecta es: una tella de tequila, un poco de forcejeo, 10 pases, un escupitajo en la cara del enemigo, par chafos, un orgasmo satisfactorio, una tola, una lágrima indiscreta, me pincho, me cuelgo, me gano un chirlozo, un puñal en mi mano, suficiente, para qué más, me re cago de la risa (cae de espaldas y rueda por el piso).⁵⁴

El siguiente diálogo se da en la última escena, en la que Eva decide mandar a callar a La Vieja vida en función de vivir un día más, de seguir viviendo. Le dice a la Vieja Vida que no quiere ser su confidente, que quiere caminar con ella pero despacio que irá viendo su camino en pequeños pasos; mirará sus senderos a transitar aunque sea iluminados por la luz de una vela.

Las partituras corporales de La Vieja Vida siempre nos remiten a la acción *reconstruir* o *limpiar*, son realizadas en un ritmo muy lento y sin prisa, como si el tiempo no importara. Mientras tanto, Eva nos muestra, en su corporalidad, lo rápido, lo vertiginoso, siempre a una velocidad intensa. Eva siempre está golpeada, adolorida, desenfrenada. De ahí que la contraposición angustia/calma es otra que podemos encontrar al tratar de establecer elementos de lectura en este emparejamiento.

Finalmente Eva y La Vieja Vida se deprenen. En la escena final de la obra, La Vieja Vida se va convirtiendo en Eva y al final Eva rechaza el ropaje de la Vieja Vida, lo pateo y lo hace a un lado. Está sola en la escena, sola frente a un mundo cerrado y con disposición a enfrentarse a él. Eva toma la fuerza y una parte de La Vieja Vida aparece en su discurso. Cuando canta el blues, Eva habla de sí misma en tercera persona. Si bien el canto está acompañado por los demás actores que están fuera de escena, Eva es quien “compone” el blues. Son las palabras de La Vieja Vida que se vuelven suyas y cierran un círculo de significados.

EVA. Canta al triunfo en el final de la noche
Hija de sucesivas debacles
En la calle que pierde la esperanza
Pisa los charcos
escupe la lluvia de tu piel
En el portal oscuro
Prefieres vivir
En el ruido
Decides nacer.⁵⁵

⁵⁴ *Ibíd.*, pág., 6.

⁵⁵ *Ibíd.*, pág., 10.

Entonces, podemos afirmar que aunque existe una ruptura entre los dos personajes, al final siguen siendo uno solo. Esto es, Eva incorpora para sí la voz de la Vieja Vida. Ya no es la voz de otra mujer, es ella misma la que asume su vida, la que aprende de lo vivido, la que decide vivir y tomar su vida para sí. La relación se complejiza, pero queda abierta. En el texto de la obra no está presente el último verso que se canta en blues: “En el final de la noche, otra vez”. Ese *otra vez* abre ciertas preguntas en el espectador que lo llevan a reconstruir la obra y preguntarse ¿empezar a vivir otra vez? Es ahí donde el teatro poético se pone de manifiesto ya que deja abierta la puerta de la interpretación. No existe un fin claro, el fin solo se da en el fuero íntimo del espectador.

2.4.3 Un sobre vuelo por un cruce de caminos. Otros emparejamientos emergentes: Eva/Los Antepasados de Dios, Eva/La Curandera y el Hombre que toca el tambor y La Vieja Vida/Los Antepasados de Dios.

Dados los roles que se han planteado al esclarecer los emparejamientos anteriores, resultaría inútil volver a plantearlos en esta parte del trabajo. Sin embargo es necesario proponer estos cruces para poder establecer a *Al final de la noche, otra vez* como una unidad semiótica. Estos cruces nos permiten construir el tejido de la obra, develar sus líneas principales y los nudos en los que se encuentran frente a frente los personajes.

Resulta muy complejo establecer todos los emparejamientos o *couplings* resultantes de la lectura de esta obra teatral. Aún así, intentaremos bosquejar un poco la estructura semiótica de estos nuevos emparejamientos dados.

En primer lugar, y dados los respectivos *roles* de los personajes, es necesario plantear que son estos cruces los que permiten construir el espacio y las relaciones de una manera más completa. Por ejemplo en el caso del cruce Eva/los Antepasados de Dios, nos encontramos ante esta contraposición: el abuso de poder/opresión. Gracias a ciertos elementos exteriores al discurso textual del personaje y a su discurso corporal, podemos leer que Los antepasados de Dios tienen el control del mundo externo de Eva. Son ellos quienes controlan su cabalgata virtual, cuando ella tiene la experiencia con la heroína. Quienes controlan sus deseos son ellos. En la escena V, Eva trata de dominar a su brioso “corcel” que se acelera corriendo hacia las ofertas que hacen los Antepasados de Dios, ella intenta controlarlo varias veces pero al final el “caballo” se desboca y la derrota.

Este poder entonces, es lo que relaciona a Eva con estos personajes. Eva está destruida y sufre precisamente porque son ellos quienes la empujan hacia su propia jaula interior, a su lucha constante por salvarse. Otro indicio de esta contraposición es la escena VI *el aborto*, en la que los Antepasados de Dios se encargan de mutilar a Eva. No se trata, pues, de una visión moral a cerca de la interrupción de un embarazo, es la mutilación de la vida que la joven Eva puede regalar. Es también el desenfreno juvenil: “Eva necesita bailar con el volumen al máximo”, desenfreno que es causado por el asesinato de las esperanzas. Mientras Eva sufre, se queja y gime la Antepasada de Dios toma una muñeca con la forma de Eva y la descuartiza. Esto se puede leer con la destrucción de lo infantil, de lo inocente. En tanto la Antepasada de Dios realiza esta acción, el Antepasado de Dios ahorca muñecos de trapo y los cuelga en un tendedero. Lava y seca, homogeniza y blanquea, limpia al ser humano de toda “macha” que lo caracterice. Las acciones realizadas por el actor también nos remiten sutilmente a la tortura policíaca: toma a los muñecos por su cabeza, los sumerge en un balde con agua como si estuviera ahogándolos, luego retuerce sus cuellos antes de colgarlos en el tendedero. La imagen del colgar produce otra lectura más: la inquisición y la pena de muerte. Es una crítica al asesinato del pensamiento, de lo diferente, la matanza de la otredad.

Esta escena es particular dado que es en la que están presentes la mayor cantidad de cruces semióticos a nivel de personajes. En esta escena convergen Eva, Los Antepasados de Dios y La Curandera y el Hombre que toca el tambor. Aquí, Eva y La curandera y El hombre que toca el tambor están enfrentados. Si bien antes ellos fungían como acompañantes y apoyo, ahora son quienes cuestionan a Eva por su acción y reproducen la voz de las viejas estructuras represivas. Son voceros del cristianismo, más aún del catolicismo ya que le sentencian con frases bíblicas y con una suerte de canto gregoriano: “parirás con dolor” y “de tu matriz se poblará el mundo”. Eva está sola plantando en una tumba una rama seca, mientras es sentenciada y luego mutilada. La escena entera es la metáfora de la sociedad latinoamericana que reprocha la libre decisión del ser humano en todas sus facetas: las ideas, el cuerpo y las acciones.

El último cruce es entre La Vieja Vida y Los Antepasados de Dios. Estos personajes aparecen juntos en dos escenas, sin embargo el cruce no solo se da en estos espacios. Los Antepasados de Dios son todo lo que La Vieja Vida repudia en su discurso. Ellos lo saben y se burlan de eso. Por eso en la segunda escena ríen enajenados ante la indignación de La Vieja Vida, a ellos les resulta gracioso y absurdo

el discurso de este personaje dado que Los Antepasados de Dios son aquellos que destruyen la ciudad y la pueblan de escombros, son los que construyen el consumo, lo virtual. En la segunda escena, estos personajes se burlan de Eva y por lo tanto se burlan de La Vieja Vida, la rechazan y la humillan con sus risas estridentes y con su respuesta ante el discurso de ésta:

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. (A coro, no paran de reír) Eva es hija de las sucesivas debacles que van hundiendo a algo que pierde la esperanza. Espectadora de primera fila de la diáspora en la que se diluye algo que no termina de nacer cuando pareciera que prefiere ya morir.⁵⁶

Es como si se apropiaran de la figura de Eva, como si ellos la hubiesen creado y es su producto perfecto. Le arrebatan a La Vieja Vida la posibilidad de rescatar a Eva pues la condenan y la mancillan en su encierro. Le arrebatan, además a Eva la esperanza de abstraerse de esa condena, la vuelven impotente ante su propia destrucción. Anteriormente habíamos mencionado que Eva y La Vieja Vida son una sola, por tanto al arrebatarle la esperanza, le están arrebatando la vida, le retiran la posibilidad de escuchar a su interior, su dialogo interior, por lo tanto le arrebatan de sí misma cuando la llaman “espectadora de primera fila”, la enajenan, como ellos están enajenados. Entonces, la Vieja Vida mira y expone la estupidez y enajenación de estos personajes y los reta a hacer el recorrido por lo vivido. A lo largo de sus intervenciones, y del devenir de la obra, los Antepasados de Dios pierden el poder. Esta pérdida de poder no se representa en una derrota, simplemente, hacia la penúltima escena ellos han perdido su peso semiótico ante el discurso de La Vieja Vida; la penúltima escena es una reivindicación de la palabra de La Vieja Vida, es una muestra de la resistencia y de la contraposición sabiduría/ estupidez:

LA VIEJA VIDA. (...) Los asesinos de toda índole, esos son mis enemigos. ¡Qué he de creer! Querer callar a la vida. Querer acabar con la vida. Idiotas. ¡Qué no me calla nadie!⁵⁷

Prevalece La Vieja Vida, resiste ante la estupidez de lo humano, apuesta por la humanidad, por la existencia. Prevalece, porque a pesar de tanta mutilación y muerte aún puede hablar y sigue viviendo, sintiendo, soñando, reconstruyendo y rescatando. La acción de La Vieja Vida de reconstruir la muñeca de trapo mutilada durante la escena VI da cuenta de esta suerte de esperanza que acuna Eva para decidir seguir viviendo, eso hace que se produzca la obvia contraposición vida/muerte y adquiera el sentido del resurgir. Recomponer implica resurgir. Eva resurge gracias a la voz de La Vieja Vida y el silencio bobo de Los Antepasados de Dios.

⁵⁶ *Ibíd.*, pág., 4.

⁵⁷ *Ibíd.*, pág., 9.

2.4.4 El Ángel del cementerio y el observador inmóvil.

Surge, entonces un elemento escénico particular. Imposible de definir únicamente dentro de los parámetros del personaje, pero al mismo tiempo no es un elemento de la escenografía ya que debe ser interpretado por un actor-músico. El Ángel del cementerio aparece como una figura enigmática, siempre en escena que, además, lleva otro elemento semiótico: la música.

Este particular elemento es lo que podríamos catalogar como una presencia escénica. El Ángel del cementerio es un personaje, y al mismo tiempo no lo es. Para explicar mejor esta idea es necesario revisar las funciones semióticas del personaje. Cabría preguntarse si esta presencia tiene un *rol* como los anteriores personajes y de tenerlo cuál es. Además hemos de identificar cuál es la función actancial del Ángel del cementerio, y posteriormente será pertinente establecer si existen emparejamientos entre éste y otros personajes o elementos escénicos.

La tarea del Ángel del cementerio es la de interpretar la música que permite intercalar las escenas y además caracterizar ciertos ambientes más bien psicológicos de Eva, de Los Antepasados de Dios y de La Curandera. La música es un signo que debe ser leído con otros parámetros, por ello nos detendremos en este lenguaje más adelante, cuando analicemos el resto de elementos que pueblan la escena.

Estableceremos, entonces cuál es la función actancial del Ángel del cementerio basándonos en sus acciones y en su relación con el resto de personajes, principalmente en su relación con Eva.

La tensión dramática que este personaje aporta es trascendental, porque implica que el actor-músico desarrolle una presencia escénica que le dé vida a pesar de su inmovilidad. Su limitada partitura corporal le podría quitar peso escénico, sin embargo el trabajo desarrollado por el actor-músico implica el desarrollo de una serie de gestualidad y de la técnica de la máscara facial que le permitan producir significantes con su cuerpo. Esto quiere decir que la generación de la presencia escénica le permitirá, como una acción fija e inmóvil, construir un lenguaje como lo han construido los otros actores que encarnan los demás personajes. De ahí que la función de este personaje es permitir una tensión escénica permanente, tanto con el lenguaje creado por su corporalidad, como aquel lenguaje creado por su cuerpo. Entonces el *rol* del Ángel del cementerio es el de un observador permanente de lo que acontece escena por escena, en el interior de Eva y en el espacio exterior a ella. Es un elemento

que puebla dos universos: el universo exterior y el universo interior. Forma parte del imaginario de la ciudad en ruinas y de la percepción de ésta.

El discurso del Ángel del cementerio es precisamente lo que nos permite acercarnos a esta interpretación. Esto es, este personaje transita y habita en la mirada de Eva y le devuelve esto mismo, miradas. Es por esta razón que es una suerte de camaleón que toma forma en correspondencia a la vivencia de Eva. En su discurso se puede ver este juego de rayuela, el ir saltando de un universo a otro. “He aquí a una ciudad a oscuras donde explota, al final de la noche, un pedazo de vida contra el viento” dice el ángel del cementerio mientras Eva se desvanece en su padecimiento, al final de la primera escena. No es un corifeo como en el caso del Hombre que toca el tambor, es una suerte de narrador. Es un cambio de perspectiva. Sin embargo, al afirmar que *Al final de la noche, otra vez* es una muestra del Teatro Poético esto podría parecer una contradicción; aún así, el Ángel del cementerio lo que hace es dar un punto de vista, como poner en un juego de voces lo que acontece en escena. Es su punto de vista en particular, no es el punto de vista del dramaturgo-director. Por eso, lo que produce en realidad en el espectador es una sensación espectral. El Ángel del cementerio es un espectro que habita las tensiones psíquicas de Eva, de ahí que es necesario que su corporalidad lleve al espectador a la ambigüedad, esto hace que se convierta en una presencia camaleónica.

Tiene voz cuando es conveniente que la tenga. Esto hace que sea una figura complementaria a Eva, complementaria en tanto complejiza la frontera del recuerdo. Es un elemento que cobra vida desde la psiquis de Eva, pero no es creado por ella. Tiene vida propia y la pone en juego para recordarle a ella, al igual que La Curandera y el Hombre que toca el tambor, de dónde viene. Si le recuerda a Eva esto permite un juego interno en escena que produce significantes. Una relación particular que permite la generación de un lenguaje que, por consiguiente, se transforma en elemento de lectura para el espectador.

Esto se genera en tanto se producen paridades, emparejamientos y tensiones entre lo que sucede en escena y la figura del Ángel. Por ejemplo, en la escena del aborto el Ángel del Cementerio maneja dos lenguajes, la música, que es un tema romántico e infantil, y su escultura corporal que nos remite a un querubín. Este particular genera una tensión escénica ya que lo que sucede en escena no es precisamente romántico e infantil sino un retrato de la crueldad y vileza del ser humano.

En otro ejemplo podemos ver que en las escenas IV y V, el Ángel del cementerio se convierte en cómplice de los Antepasados de Dios; sin perder su posición de observador, este personaje ayuda a generar la sensación de desesperación en Eva (en el caso de la escena V) y a disfrutar de su asco, como es el caso de la escena IV, en la que, en contraescena, los Antepasados de Dios realizan acciones relacionadas con una felación mientras el Ángel del cementerio los observa y se masturba. Estas acciones generan tensión con el discurso de Eva:

EVA. ¡Qué asco! ¡Viejo baboso! Y la noche recién comienza. Cuarto con sábanas rotas, olor a diablos, bombillo que suena como un grillo a punto de reventar, un tipo gordo y sudoroso sobre mí. Es indefenso, muy indefenso, y ahora hago justicia sacándole las uñas, pinchándole los ojos, mordiéndole la lengua hasta arrancársela. Salir con la sonrisa en los labios, acabar con todo, estar pronto en el infierno pero a salvo. El juego es ser suicida, pero no matarse.⁵⁸

Es el asco y la desesperación de Eva al prostituirse lo que hace que las acciones de estos personajes se produzcan. El espectador inmóvil se convierte en cómplice. En consecuencia, el Ángel del cementerio cumple la función actancial del ayudante, es un ayudante complejo desde este rol de espectador y, además, tiene una particularidad que es la de ser ayudante del oponente, tanto de los Antepasados de Dios, como de la ciudad y sus habitantes. Además, se podría hacer una lectura que complejiza aún más esta función que es la visión del Ángel del cementerio como una concreción simbólica de la ciudad y sus habitantes en tanto observadores inmóviles y cómplices de la posmodernidad y su ataque.

La figura del Ángel del cementerio permite generar esta tensión en la que habita el teatro. Este elemento constituye la posibilidad de ampliar las significaciones y es lo que permite cerrar el círculo semiótico que hace que esta obra sea un poema.

2.5 Construcción de significantes. La creación del tiempo y el espacio: las luces, la escenografía y el vestuario como generadores de significación.

Una de las características complejas de *Al final de la noche*, otra vez es precisamente la deconstrucción del tiempo y el espacio. Sin embargo, nos encontramos frente a una nueva tensión creada por el dramaturgo, tensión que permite producir un tiempo y espacio difuminado y poético. Entonces, es posible afirmar que se trata de una muestra de Teatro Poético, ya que tanto el tiempo como el espacio no construyen la narración.

⁵⁸ *Ibíd.*, pág., 6.

Si la primera característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. La actividad de los seres humanos se despliega en un determinado lugar y establece entre ellos (y entre ellos y los espectadores) una relación tridimensional.⁵⁹

En el elemento del espacio nos podemos encontrar con una serie de peculiaridades que distinguen el espacio dramático del espacio narrativo. El texto y la representación, según Anne Ubersfeld, marcan sus diferencias y ponen de manifiesto lo específico de uno y de otra. El teatro, a diferencia de la novela, necesita de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes. Esta espacialidad permite la relación entre quienes pueblan la escena y los espectadores, relación que puede ser de cercanía o de distancia. Esta relación se da a nivel pragmático e implica una *espacialización* de los signos, lo que produce una lectura sincrónica de la representación y una lectura diacrónica del texto. Esto genera espacios vacíos en donde se produce la articulación texto-representación.

En el caso de *Al final de la noche*, otra vez estos espacios vacíos permiten la tensión semiótica que permite que la obra acontezca. Por eso, la idea de Patricio Vallejo Aristizábal de que al presenciar esta obra estamos ante un acontecimiento, pero del carácter de una visión. El espectador se enfrenta a una visión, como una suerte de epifanía, puesto que lo que mira le expone, sobre todo, ante sí mismo y su universo interior.

Al proponer un lugar escénico, el dramaturgo pretende construir esta visión esta imagen. Estos elementos que permiten la construcción del lugar escénico salen de las *didascalías* que proporcionan indicaciones de lugar más o menos precisas y detalladas según los textos teatrales, entre otros elementos que hemos mencionado anteriormente. La espacialización puede provenir de los diálogos. Por ejemplo, en la obra objeto de nuestro análisis se presenta en el diálogo del Ángel del cementerio: “He aquí a una ciudad a oscuras donde explota, al final de la noche, un pedazo de vida contra el viento.” Y también en el pasillo interpretado por La Curandera: “Ciudad atrapada en un puño cerrado de montañas, el fin de todo queda tan cerca y el mar una quimera deseada como la muerte...”. En el caso de la espacialidad otorgada por las *didascalías* tenemos varios ejemplos en el texto que en la representación encuentran una resignificación dado a que se subordinan al espacio del recuerdo, por lo tanto a la subjetividad de Eva. Citaremos a continuación varios ejemplos que analizaremos en

⁵⁹ Ubersfeld, Anne, *Op.Cit.*, pág. 108.

contraposición a la representación, y además veremos cómo intervienen los otros lenguajes, como la iluminación y la escenografía.

El lugar escénico es siempre imitación de algo. El espectador se ha habituado a pensar que el lugar escénico reproduce un lugar de la realidad exterior. Pero hay que decir que esta idea del espacio escénico como representación de un espacio concreto «real», con sus delimitaciones propias, su superficie, profundidad, y los objetos que lo pueblan, como si se tratase de un fragmento del mundo transportado de improviso sobre el escenario es relativamente reciente en el teatro y que se trata de una idea circunscrita a Occidente y, más en concreto, al Occidente burgués. Por el contrario, lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así, pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales (...) En cierto modo, el espacio teatral es el emplazamiento de la historia. Independientemente de toda *mímesis* de un espacio concreto que reproduzca, traspuesto o no, simbólicamente o de acuerdo con el «realismo» tal o cual aspecto del universo vivido, el espacio escénico es el área de juego (o lugar de la ceremonia) donde ocurre algo que no tiene por qué poseer, forzosamente, su referencia en otra parte, sino que ocupa el espacio con las relaciones corporales de los comediantes, con el despliegue de las actividades físicas: seducción, danza, combate.⁶⁰

Desde esta perspectiva, la relación **T-R** particular que se da en *Al final de la noche*, otra vez permite una doble lectura, ya que las determinaciones espaciales de las *didascalias* no son emuladas en la escena, por lo tanto estos espacios se construyen gracias a que no tienen referencias en otra parte, ocupan el espacio de las relaciones corporales entre Eva y los demás personajes.

- *Al final de la noche se escucha una melodía lejana. Es el sonido del tambor y el pingullo que toca un hombre trasnochado. Mientras, una joven mujer camina entre los escombros de una ciudad a oscuras.* -⁶¹

Anteriormente ya habíamos hecho una descripción de las acciones realizadas por la actriz durante la primera escena es a la que le corresponde esta *didascalia*. A nivel espacial, en el texto no existe ningún requerimiento escenográfico que delimite la forma y distribución de los escombros de la ciudad. El dramaturgo ha resuelto esta necesidad introduciendo una pared de enconfrado, un montículo de tierra con la forma de una tumba recién cavada, un marco de un espejo, un par de bancos de madera y un telón de fondo que dibuja montañas oscuras. A pesar de tener un elemento gráfico como el telón de fondo, las montañas se ven visiblemente deformadas, es una visión muy subjetiva de una cordillera que rodea a una ciudad. La ciudad en escombros es un elemento espacial simbólico, ya que no existe ninguna representación de estas. El

⁶⁰ *Ibid.*, pág., 111-112.

⁶¹ Vallejo Aristizábal, Patricio, *Op. Cit.*, pág., 2.

espacio de la ciudad en ruinas se va generando en el discurso y no tanto en los elementos que pudiesen poblar la escena.

*- Aparece Eva semidesnuda en su habitación. Es un retorno al inicio de esa noche. Es la constatación del dolor de lo vivido. El ángel interpreta su tema. La curandera canta mientras cava una fosa en el cementerio. -*⁶²

Esta *didascalia* corresponde a la escena III. Después de aprovechar los mismos elementos dispuestos en la primera escena, La Vieja Vida ha entrado en el escenario, durante la escena II, y ha cambiado el orden inicial de la pared de enconfrado y del marco de espejo, para dejar listo el nuevo espacio que se presentará en la escena III. Entonces, Eva se encuentra ligeramente iluminada, con la espalda desnuda y enmarcada. Esto nos da: a) la sensación de encierro, b) la sensación del voyeur y c) la sensación de espejo del universo interior del espectador.

*- Eva sale de un edificio donde ha tenido un encuentro insatisfactorio. Dibuja un juego de rayuela en el suelo de algún parque medio oscuro y luego empieza a jugar en él. Los antepasados de Dios tienen sexo oral en un rincón, el ángel los espía y se masturba. -*⁶³⁻

Esta *didascalia* corresponde a la escena IV, Eva sale del marco del espejo y cambia de iluminación. Primero está iluminada por una luz rasante dirigida hacia su rostro, pero una vez que ella salta fuera del marco del espejo, se ilumina el escenario de manera que se crea la sensación de un espacio exterior. Sin embargo, el parque no es un elemento visible para el espectador. La sensación es la de un limbo sexual. El espectador se ve transportado a un universo sexual simbólico e interno propio de la intimidad de Eva. Las acciones realizadas a media luz por el Ángel del cementerio y por los Antepasados de Dios implican una intromisión en este universo casi infantil que es el mundo íntimo de la muchacha.

*- Eva transita por parajes oscuros en los arrabales de la ciudad. Grita llamando la atención de alguien, golpea puertas y ventanas, no deja de gritar. Llega al sitio donde van a practicarle un aborto. -*⁶⁴

En la escena VI, la iluminación busca resaltar cuatro puntos: el descuartizamiento de la muñeca de trapo con la forma de Eva, el ahorcamiento de los muñecos sin rostro, la siembra del árbol seco en la tierra de la tumba. Con eso se presenta la sensación de muerte, la sensación de inframundo.

⁶² *Ibíd.*, pág., 4.

⁶³ *Ibíd.*, pág., 5.

⁶⁴ *Ibíd.*, pág., 7.

- Eva está tirada en el piso de su habitación, se la puede ver descompuesta. Se mueve con ansiedad, cambia de posición a cada rato. Lejana se escucha la melodía del hombre que toca el tambor. Éste y la Curandera caminan como en una procesión religiosa.⁶⁵

En esta *didascalía*, podemos notar que Eva ha retornado a la habitación. Ella vuelve a verse detrás del marco del espejo, nuevamente iluminada por la luz rasante y volviendo a dar la sensación de encierro. Este espacio interno resulta como la mente de Eva, como una visión de sus recuerdos, lo que nos remite nuevamente a la sensación del *voyeur*.

Hasta este momento las luces han proporcionado la sensación espacial de Limbo. Es la frontera, el espacio del recuerdo, por lo tanto, el espectador-lector tiene, además, la sensación del mirón indiscreto. Este espacio es el espacio interior exteriorizado de Eva. El espacio de la Vieja Vida, su primera y en su segunda aparición.

- Eva se enfrenta con su propia vida, pero luego emerge de ella, la acoge, se reconcilia con ella. Finalmente, continúa su caminar por la calle en escombros de la ciudad todavía a oscuras, esta vez se va cantando un blues. —⁶⁶

Para este momento, el espacio construido por las luces cambia la sensación de Limbo por la sensación de amanecer. El espacio interior se va transformando en espacio exterior, y las luces, por lo tanto van generando la sensación del término de la noche. Sin embargo, las luces no son generales, sino que más bien pareciera que el sol empieza a entrar por las ventanas de la habitación.

- Mientras canta sigue su camino por esta ciudad que despierta, persistente. Hasta que se pierde de vista y se deja de escuchar su voz. —⁶⁷

Eva y la ciudad se funden en el instante mismo de morir de la noche. Es ahí donde muere la obra y termina con el apagón.

Basándonos en la construcción del espacio, podremos analizar la temporalidad de la obra. Se trata del tiempo de la memoria, un tiempo en el que el orden cronológico no tiene cabida. Las luces y el vestuario nos permiten saber que se trata de un tiempo difuso. Que, como dice el Hombre que toca el tambor, “podría ser tan solo el recuerdo de una noche que se repitió rutinariamente, por algún tiempo, en distintos espacios, con distintos nombres y distintos rostros, pero siempre igual”. Por esa razón, porque se trata del espacio onírico y de la memoria, los vestuarios de los personajes son tan

⁶⁵ *Ibíd.*, pág., 8.

⁶⁶ *Ibíd.*, pág., 9.

⁶⁷ *Ibíd.*, pág., 10.

particulares, sobre todo en el caso de los Antepasados de Dios. Este par de personajes aparecen ante el espectador vestidos como príncipes renacentistas, esto hace que el tiempo onírico nos pueda contextualizar el bagaje de Eva, nos permite, además conocer el espacio psíquico de Eva.

El texto teatral nos plantea una cuestión fundamental: la de su inscripción en el tiempo. Al igual que existen dos espacios (un espacio extraescénico y un espacio escénico, con una zona mediatizada entre ambos en la que se opera la inversión de los signos, es decir, la zona del público), del mismo modo se dan en el «hecho teatral» dos temporalidades distintas, la de la representación (una o dos horas, o más en algunos casos y en determinadas culturas) y la de la acción representada.

Podemos entender fácilmente el tiempo teatral como la relación entre estas dos temporalidades, relación que depende no tanto de la duración de la acción representada y de la representación cuanto del modo de representación (...) A lo dicho hay que añadir otra aclaración previa: en el teatro, el tiempo no se deja captar con facilidad ni en el texto ni en la representación. Textualmente porque los significantes temporales son indirectos y vagos; en la representación, porque elementos tan decisivos como el ritmo, las pausas, la articulación, son de una aprehensión infinitamente más difícil que la de los elementos espacializables.⁶⁸

Podemos entonces afirmar que *Al final de la noche*, otra vez propone una estructura temporal compleja, ya que construye, además de un tiempo escénico fraccionado, una temporalidad enmarcada en la lógica de lo onírico. La discontinuidad temporal que se pone de manifiesto en la obra y permite que el espectador llene los espacios vacíos que conducen al lector-espectador a componer una relación temporal que no se le ofrece para ser vista sino para ser constituida. El espectador siente la necesidad de inventar el proceso que llene los vacíos o saltos en el tiempo. En esta obra en cuestión, esta fragmentación dada por el tiempo psíquico de Eva hace que el tiempo sea percibido de manera distinta de acuerdo a cada lector-espectador.

La obra dura apenas 50 minutos, sin embargo cada uno de los espectadores percibe el tiempo en el que se desenvuelve la obra como sus propias asociaciones psíquicas lo resuelven.

⁶⁸ Ubersfeld, Anne, *Op. Cit.*, pág., 144-145.

CAPÍTULO III

AL FINAL DE LA NOCHE, OTRA VEZ Y SU LEGADO

3.1 Al final de la noche, otra vez y la lectura indivisible

De acuerdo con el análisis semiótico realizado en el capítulo anterior, el texto y la representación están intrínsecamente ligados. Uno de los mayores intereses de *Contraelviento* es provocar una nueva forma de lectura de las obras de teatro experimental, esto es romper con la lectura univoca del texto. Por eso, la semiótica teatral es una herramienta fundamental para la interpretación y análisis del teatro experimental.

La estética del grupo supone la creación de varios signos que hacen que la lectura sea polisémica. Ahora bien, es importante saber cuáles son las características que constituyen la estética particular de *Contraelviento Teatro*. Los significantes contruidos por el dramaturgo y por los actores responden a diferentes impulsos psíquicos propios y personales.

De ahí que en este capítulo veremos en qué consiste la estética propia de *Contraelviento Teatro* y por qué las herramientas proporcionadas por la semiótica teatral son útiles para analizar la obra de este grupo. Hemos encontrado una compleja relación entre los personajes, planteándolos como signos, y gracias a estos cruces y emparejamientos podemos llegar a la conclusión de que los lenguajes corporales juegan un papel fundamental para la construcción de estos signos. Es por esto que este tipo de emparejamientos o *couplings* que se nos presentan a lo largo de las escenas de esta obra teatral solo pueden ser leídos en su complejidad en la representación. Los actores aportan con el lenguaje de su cuerpo a la construcción de las relaciones, no sólo en la interacción sino en las relaciones de sentido que se producen entre los personajes como símbolos, como metáforas vivas de los planteamientos del dramaturgo.

La contribución de los actores es parte de la construcción de la estética grupal, ya que el laboratorio permanente permite una exploración interna en el universo interno de los actores, lo que enriquece la complejidad de la construcción de los personajes, puesto que los aportes provenientes de una primera significación dada por los actores quienes exponen fragmentos de sus propias biografías resignificadas en escena, lo que Anne Ubersfeld llama representación **R**.

En el texto, los personajes resultan mucho más difuminados, desdibujados, por lo tanto, los emparejamientos aparecen difusos y se presentan en otros niveles. Para poder dimensionar las relaciones de los personajes en todas sus dimensiones es necesario ver la representación, la puesta en escena. Sólo así el espectador-lector puede llegar a una lectura más completa de una obra como *Al final de la noche, otra vez*.

Gracias a estos emparejamientos y a las relaciones semióticas de esta obra teatral se manifiesta la idea de que *Al final de la noche, otra vez* es una muestra de Teatro Poético. Esto es lo que hace que la propuesta de este grupo de teatro en particular conforme una propuesta estética que rompe con las concepciones del teatro tradicional. Si bien esta propuesta tiene sus cimientos en otros experimentos teatrales que existen en el mundo y en el Ecuador, Patricio Vallejo Aristizábal y su grupo de actores llevan a la práctica con maestría una nueva forma de hacer teatro. Esta nueva forma de hacer teatro exige al espectador y al estudioso una atención particular a los detalles proporcionados en escena y, además los detalles proporcionados en la construcción textual.

Los personajes son la estructura más compleja que nos propone este grupo de teatro ya que se trata de un lenguaje subjetivo que se va constituyendo en escena. Romper con la estructura narrativa del teatro es una innovación y un aporte que *Al final de la noche, otra vez* hace al teatro ecuatoriano. Es por esta misma ruptura que se ratifica la indivisibilidad entre el texto y la representación.

El lenguaje de los otros elementos escénicos permite hacer rupturas en la concepción temporal y en la concepción espacial. Como en la poesía, esta obra teatral se nos presenta desde el diálogo entre un *yo poético* y varias voces que cumplen la función de coro y construyen una polifonía que solo se puede percibir completa en escena. Las voces que completan la polifonía son otros lenguajes como el de las luces o el de los elementos escenográficos. Todos los lenguajes están ligados como en un tejido. Al principio de este trabajo, habíamos visto la visión del dramaturgo al decir que *Al final de la noche, otra vez* es un tejido de tejidos. La complejidad en la lectura de los signos resulta inquietante y llena de descubrimientos.

Si bien *Al final de la noche, otra vez* es una obra que se centra y se localiza en Quito, se puede elevar perfectamente a la esfera latinoamericana y por lo tanto a la esfera universal. Son signos que responden a la cultura, por lo tanto son signos que pueden ser interpretados casi universalmente, es decir, pueden ser interpretados por cualquier lector que comparta ciertos códigos culturales. *Al final de la noche, otra vez*

se presentó en escenarios internacionales como el festival de La Plata, Argentina y el XIII Festival de Teatro de La Habana, Cuba. El público y la crítica la recibieron desde la mirada cultural compartida de Eva como el referente bíblico y lo fueron aterrizando en las resignificaciones locales. Esta entrada le permite al lector hacer sus propias asociaciones personales y sus propias interpretaciones, de manera que Eva se va dotando de otras significaciones. Por ejemplo, la crítica cubana ha hecho una lectura sumamente interesante de esta obra teatral.

A partir de las imágenes contrastantes surge la reflexión en torno a la identidad del pueblo andino. Apoyados en el nivel simbólico del montaje, los actores se transmutan en varios personajes que aluden más a figuras del imaginario popular. Surgen entonces en varios momentos, del cuerpo de los indígenas, dos figuras graciosas, un príncipe y una princesa que provocan la risa de muchos asistentes a la sala. Junto a ellos, una vieja habla a través de la piel de Eva y la hunde en sus propios recuerdos. Verónica Falcón, Sara Zambrano, María Belén Bonilla y Fernando Guayasamín se valen de una gesticulación extracotidiana y sonidos guturales en la representación. De esta forma, el grito desgarrado se escucha tras el silencio aparente de los personajes que permanecen allí, donde todo se repite. A pesar de la melancolía, surge un aliento de esperanza que los invoca a seguir.⁶⁹

Los significantes del mundo andino se recodifican para encontrarse con la realidad y el contexto del espectador. De ahí que un receptor ecuatoriano, con la posibilidad de una interpretación más profunda de ciertos signos que se presentan en escena e interpretarlos y asimilarlos de una manera más rica, porque se da mayor cabida a la interpretación de los elementos que se relacionan psíquicamente con ellos. A nivel del discurso, por ejemplo, se pueden establecer relaciones entre la intimidad del espectador-lector y la obra. No es necesariamente una identificación psicológica o sociológica con el personaje, más bien es una identificación con el discurso que sale a través del personaje. El discurso de *La Vieja Vida* constituye un llamado interior, íntimo para todo espectador: “¿cuántos grados de alcohol tienen tus lágrimas?”, el cuestionamiento puede atravesar, además, el espacio íntimo y convertirse en una interrogante de carácter social. Se le puede hacer la misma pregunta a la sociedad latinoamericana. Otra crítica escrita por Arístides Vargas, un director y dramaturgo amigo del grupo, nos permite ratificar esta afirmación:

Al final de la noche otra vez, texto soporte donde se edifica lo evidente, es decir las mujeres, el ángel, el hombre del tambor y el pingullo, el espejo, la chamana y el monólogo o diálogo consigo misma a través de varias voces, porque en rigor de eso se trata. Tiene varios accidentes que pueden sobrecoger, molestar, o ir conformando poco a poco el espectáculo no previsto, comienza la obra y se comienza a levantar un polvo de tierra de verdad, la verdad siempre es dudosa en el territorio de la ficción, pero en este caso el polvo

⁶⁹ Díaz, Aymelis, “*Contrael viento en el festival*” en *El perro huevero, boletín del Festival de Teatro de La Habana* N° 13, 6 de noviembre de 2009.

inunda la sala y espectadores y actores estamos en una nube que hace toser a algunos. Lo extraordinario es que el viaje de ella, el personaje, es hacia la tierra, tierra, no a una metáfora telúrica sino a la sepultura que supone abandonar la tierra por las convenciones sociales o urbanas, o como estas convenciones antinaturales no molestan y la tierra, algo tan cercano, nos molestará por su salvaje naturalidad. Es como asustarse al ver un pollo con plumas en el campo, porque la convención es verlo sin plumas en el supermercado. Este trastoque entre un mundo natural y las convenciones me parece una vía posible e intensa en el espectáculo.⁷⁰

Existen varias posibilidades de interpretar los signos que se nos muestran en escena. Es necesario reparar en algunos elementos que no son parte de la construcción espacial, de los emparejamientos, o de la construcción temporal, pero constituyen significantes que están presentes en escena y que permiten darle otros niveles y otras dimensiones a la lectura de la obra, puesto que rompen con la cotidianidad. Uno de los elementos más simbólicos es la tumba, la tumba puesta en un escenario rompe con lo cotidiano y nos obliga a preguntarnos más allá del símbolo de muerte. Está la tierra, está la oscuridad, el olvido. La tumba solamente adquiere vida en escena, como signo no se puede leer en el texto, por eso la lectura indivisible es la primera característica de *Contrael viento Teatro*.

Toda obra que ponga elementos que adquieren vida en escena, que adquieren sentido en escena requiere una lectura indivisible. *Al final de la noche, otra vez* permite que el teatro se empiece a observar para leer. El teatro es una ceremonia que nos aleja de lo cotidiano, es el ritual del sacrificio de la realidad, es el sacrificio del tiempo, del espacio de lo cotidiano. Estos signos diversos son las pluralidades de sentido que acentúan y registran, con marcada insistencia, lo literal y lo figurado del espectáculo. Esto es un riesgo que corren los grupos de teatro experimental, el nivel de figuración exige al lector una atención especial, atención al detalle. Como habíamos mencionado anteriormente en este trabajo, el trabajo en los detalles es lo que permite poblar de significantes a *Al final de la noche, otra vez*. Estos signos presentes en escena solo pueden ser registrados si el lector se enfrenta a esta obra y se despoja de la idea de que el teatro es un espejo de la realidad. Esta obra no busca emular la vida. En el arte es imposible ser cotidiano aun cuando haya una pretensión de cotidianidad, por lo tanto no se puede distorsionar porque ya está distorsionado de antemano.

Por eso, el aporte de este grupo teatral es al ámbito del análisis. Para explicar mejor esta idea debemos recordar las lecturas complejas y las interpretaciones de los signos realizadas en este trabajo, esto nos permite saber que nos encontramos

⁷⁰ Vargas, Arístides, "15 años de ir contra el viento", Inédita, 2006.

delante de una nueva propuesta que revoluciona el ámbito académico y las nociones con las que hasta ahora se ha analizado el teatro.

El teatro ha vivido una serie de cambios, sobre todo en el siglo XX. Por eso, la necesidad de establecer nuevas herramientas de análisis es imperiosa para romper con la concepción de que el teatro debe ser analizado solo desde su ámbito textual. El teatro es un arte paradójico: a un tiempo producción literaria y representación concreta, indefinidamente eterno e instantáneo; arte de la representación, flor de un día, jamás del mismo de ayer. Y, no obstante, siempre queda de él algo permanente, que al menos teóricamente habrá de seguir intangible, fijado para siempre: el texto. Sin embargo, los lazos que unen la práctica literaria teatral con la representación son indivisibles. Existen obras que no podrán ser analizadas más allá del texto, obras que han sido escritas en épocas anteriores y por grandes dramaturgos, existen prácticas de representación que han cambiado a lo largo de los siglos. Aún así, podemos afirmar que obras como *Al final de la noche, otra vez* deben leerse sin olvidarnos de los nexos entre representación y texto. Lo que hará que para la posteridad, resulte imperioso realizar la puesta en escena e interpretar los signos desde esta indivisibilidad.

3.2 Contraelviento Teatro, los viajeros del sentido

El teatro es un complejo sistema de signos perfectamente articulados entre sí que giran alrededor de la figura del actor vivo dentro de un escenario y en donde la palabra es tan solo uno de otros sistemas de significación cuya existencia no es independiente. Un aporte fundamental que hace *Contraelviento Teatro* es la diferenciación entre teatro y texto teatral.

“El texto teatral se articula en la palabra, puede ser representado o no; sin embargo, no pierde su carácter específico puesto que puede ser leído, el texto dentro del espectáculo pierde su independencia.”⁷¹

El estudio de la antropología teatral ha permitido que *Contraelviento Teatro* sistematice y recoja la importancia del uso del cuerpo para la representación. La ritualización, el espacio teatral requiere especial atención dado que se aleja de la semiótica de la vida cotidiana y de la semiótica literaria. El arte reordena, no representa. El teatro, erróneamente, ha sido estudiando como texto, sin embargo,

⁷¹ Vallejo Aristizábal, Patricio, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2010, pág., 247.

gracias a los aportes de este grupo de teatro se evidencia que es necesario empezar a descubrir el ritual teatral, la escenificación

El teatro es un arte de representación escénica, es decir que se resuelve a través de las acciones del cuerpo del artista en el espacio escénico. Se diferencia, por un lado, de la fiesta, el carnaval o el ritual sagrado por la ruptura al interior del colectivo social, lo que genera sus dos elementos constitutivos básicos: el actor y el espectador, a quien en determinadas ocasiones llamaré también lector u observador; por otro lado, el teatro se diferencia de la literatura dramática en la configuración de su lenguaje, pues en el teatro a la palabra se suman el gesto, la acción, la imagen, etc., constituyendo un lenguaje es el de la vida cotidiana poetizado, por tanto en el teatro se crea un mundo organizado de sentido que surge de reordenar el mundo de la vida cotidiana.⁷²

Entonces, nos encontramos frente a un teatro que busca el origen, no la artificialidad. Esto no quiere decir que nos hallamos frente a un teatro naturalista, más bien es un teatro que busca encontrar el lenguaje del cuerpo articulado con el lenguaje discursivo y con diversos lenguajes que se van tejiendo y construyendo varias posibilidades de significación.

“De *Al final de la noche otra vez* he escuchado lecturas que configuran una historia y he encontrado lecturas que, podremos decir, configuran una suerte de poema. Pero también he encontrado lecturas parecidas a las que me suelen suceder cuando yo veo un cuadro de esos barrocos quiteños que me alucinan, es decir es una lectura que me lleva a tejer los detalles. Cuando veo el cuadro del Infierno, de Salas, en la Compañía, por ejemplo, ni la moral ni la religión vienen hacia mí para acercarme a ese cuadro, sino una obsesión de encontrar nuevos detalles, nuevos diablitos, nuevas torturas. Sigo buscando y cada cosa se configura como un orden de sentido para mí. Al final, yo estoy convencido de que he logrado armar una unidad de sentido. Pero mi obsesión no ha sido que exista una unidad de sentido, mi obsesión ha sido encontrar los montones de pequeños detalles: Ahí hay uno que le está atravesando con una daga, y hay otro al que le están metiendo trago hasta decir basta. Y a la adúltera, y al borracho, y a todos los pecadores... entonces, pienso que el teatro que estamos haciendo se parece un poco a eso.

Es decir que el espectador, en el fondo, incluso puede no lograr una unidad, puede lograr decenas de lecturas de instantes, como una suerte de obsesiva búsqueda de los detalles. La unidad que nosotros tenemos (para retomar la analogía del cuadro) se da en el marco. Todo este tejido complejo que hemos hecho de

⁷² *Ibíd.*, pág., 87.

imágenes, de acciones, de palabras, de sonidos, de melodías, de cantos, de objetos, todo en algún momento logra ponerse dentro de un marco. Ese marco, a diferencia del cuadro, no es lo externo de la obra, es el interior de ella. El marco se construye en las imágenes iniciales, que nos impulsaron a ser. Cuando hablamos de un aborto (en *Al final de la noche, otra vez*), o de salir a la calle, son imágenes que fueron impulso para todos: para el que escribió, para el que dirigió, para el que actuó, para el que cantó, para quien compuso la música. Cuando hablamos de arrabal de la ciudad, cuando hablamos de al final de la noche, son imágenes muy fuertes, yo creo que cada una de nuestras obras en el fondo parte de 6 o 7 imágenes muy fuertes, muy claras. Ese es el marco que al final a nosotros, como creadores, nos organiza la unidad de sentido, pero no es una unidad de sentido equivalente a la que finalmente después organice el espectador, cada espectador con su lectura.”⁷³

El director de *Contraelviento Teatro* basa la experimentación en la atención a estos detalles. Esto permite construir la estética de este grupo, la propuesta teatral y la propuesta artística. La exploración en el laboratorio permanente que mantiene la agrupación permite ir abriendo el universo interior de los actores y exponerlo en escena, así también permite que el dramaturgo encuentre en el cuerpo y propuestas de los actores posibilidades de significación, signos que crear e interpretar.

El signo teatral es, a la vez, metáfora puesto que hemos visto que el teatro es un horizonte de sentido, es la puesta en vida de la verdad del ser. *Al final de la noche, otra vez* pone en crisis, porque habita en la tensión, no concede un instante de interpretación fácil, habita detrás del pensamiento paradójico que se revela en la frontera ¿qué frontera? Entre el teatro y la vida, entre la historia y la poesía, entre la muerte y la vida. El espectador, el que se siente tocado por esta frontera, el que se siente invitado a habitar en la tensión, muere un instante... se despoja de territorios seguros y cómodos de significación y se deja abrazar por una visión, como la zarza ardiendo en el desierto, como un sueño.

Saber que el teatro poético implica la ruptura en la idea de que el teatro nos tiene que mostrar un fragmento de la realidad, nos tiene que contar una historia clara. *Al final de la noche, otra vez* es la constatación de que la subjetividad es intrínseca a la lectura teatral. Resulta complejo establecer una sola línea para el estudio del teatro. Sin embargo, este trabajo ha encontrado una necesidad de establecer un método que permita acercarnos al teatro desde el ámbito del estudio literario. El lenguaje teatral es

⁷³ Entrevista a Patricio Vallejo Aristizábal, 18 abril de 2010, realizada por María Belén Bonilla.

fronterizo con las otras artes: con la música, con la plástica, con la poesía, con la danza y el canto, de manera que puede ser todo eso y no serlo a la vez. La existencia del teatro es tensión, que se genera en los límites en donde se estructura “hecha mano de todo para pervertir el orden de la vida y reinventarlo”⁷⁴.

El teatro es un territorio físico y simbólico que se construye entre arenas movedizas, entre bruma y niebla. Los lenguajes que convergen en el teatro, en la escena hacen que sea urgente preocuparse por desarrollar, desde la academia, un método y una especial atención para el estudio del teatro. La semiótica ofrece una variedad de herramientas que permiten entrar en el texto teatral, entendido como la unidad **T-R**, y ahora es necesario que los estudiosos de la literatura presten mayor atención al teatro para el estudio semiótico. Lenguajes audiovisuales ahora tienen sus criterios de análisis y crítica, sin embargo, el teatro, que es un fenómeno más antiguo y se sigue renovando y dividiendo en distintos estilos, no ha recibido suficiente atención por parte de la academia, al menos en el Ecuador.

La propuesta es riesgosa, el teatro oculto es el que verdaderamente impulsa el movimiento del teatro que llega hasta nuestros días, no es la visión de la cultura dominante la que lo configura, el poder nunca acierta en visualizar el teatro en cada época, no son los intelectuales ni los funcionarios los que deciden su existencia, no son los escasos recursos que se reparte indiscriminadamente los que hacen el teatro ecuatoriano. Es la necesidad de individuos, hombres y mujeres que toman la decisión de convertirse en instrumentos de la vida, abandonar el territorio de lo conocido, del orden de la cultura, e ir más allá, perderse en el medio de la niebla. Habitar el mundo al final del mundo, en espera de que ese tránsito les revele un hermoso paisaje.⁷⁵

El teatro del fin del mundo, el de las arenas movedizas. El teatro de los viajeros del sentido es una visión entre la neblina. Es la conciencia que tiene el ser humano de su capacidad de perversión de su entorno, su necesidad de habitar lo inhabitable, de transmutar su cuerpo, su voz, su mirada, su rostro y pervertir el lenguaje cotidiano. Pensar en el viaje del sentido, en el vagar por las metáforas es pensar en *Contrael viento Teatro*.

Nosotros, la gente que hacemos teatro, construimos islas flotantes con tejidos de signos, de voces, de reinenciones del universo. Nosotros, habitantes de las islas flotantes, la zarza ardiente en el desierto, construimos metáforas vivas que son una puesta en vida de la intimidad de lo humano. Actores, actrices, dramaturgo y director transitamos por el universo de la semiosis a la espera del lector que asuma su llamado como un profeta en el desierto.

⁷⁴ Vallejo Aristizábal, Patricio, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2010, pág., 35.

⁷⁵ *Ibíd.*, pág., 288.

CONCLUSIONES

1. De acuerdo al análisis planteado en este trabajo y a la metodología de investigación, concluimos que gracias a que el teatro contemporáneo ha desarrollado rupturas con los cánones del teatro clásico es necesario desarrollar nuevas formas de lectura de la obra teatral.
2. En el caso de *Contrael viento Teatro*, la propuesta estética del grupo acoge perfectamente el análisis de la semiótica teatral, dado que construye dos textos paralelos: el texto literario y el texto construido gracias al desarrollo de una técnica de interpretación que alimenta el lenguaje corporal y lo transforma en un elemento de significación, de polisemia y, por lo tanto, está sujeto a múltiples posibilidades de recepción.
3. Es importante recalcar que *Al final de la noche, otra vez* es una obra compleja en su recepción, lo cual hace más difícil su análisis. Esto quiere decir que, además de conocer ciertos referentes del lenguaje discursivo, el lector tiene que estar familiarizado con referentes del lenguaje corporal de los actores para poder enriquecer sus niveles de interpretación. *Al final de la noche, otra vez* es una obra que se construye, como texto, gracias a un proceso de laboratorio teatral en el que el director-dramaturgo participa y sobre el cual se basa para la construcción del texto literario. Por lo tanto es una obra concebida desde la puesta en escena y no desde el texto. Por lo tanto es vital que para realizar un estudio de las propuestas de este grupo se presencie el laboratorio de investigación teatral y el proceso entero del montaje. De ahí que este trabajo busca establecer el estudio del teatro contemporáneo, pero sobre todo del teatro experimental, desde la concepción de que es indivisible el texto de su representación ya que la puesta en escena se convierte en un objeto literario. Dado que la autora de esta tesis ha participado en la construcción, desde el laboratorio hasta el montaje, de la obra objeto de estudio, el referente está basado en un proceso interior de creación actoral que implica que la concepción del estudio del teatro realizado hasta ahora sea insuficiente.
4. Se ha tomado la obra de *Contrael viento Teatro*, *Al final de la noche, otra vez*, como un estudio de caso que nos servirá para comprobar la hipótesis siguiente:
El teatro experimental rompe con las estructuras de estudio del teatro clásico, que se basan en el texto como su principal objeto de análisis y propone una indivisibilidad

entre texto y representación para su estudio, para lo cual es indispensable el análisis de la semiótica teatral.

5. Con las herramientas utilizadas en esta investigación la hipótesis se ha comprobado ya que, en primer lugar, la creación de los personajes es únicamente pensado para la representación y para la utilización de la técnica desarrollada por el grupo. De manera que es una obra que es difícil de llevar a escena fuera de los parámetros técnicos del teatro grotowskiano. Las marcas textuales que nos pueden remitir a la representación son muy vagas así que se requiere de un dominio de la técnica antes mencionada para poder llevar a escena esta obra de teatro. El personaje se construye en relación a los otros personajes y su desenvolvimiento en escena y gracias a que no hay una historia fija si no que *Al final de la noche*, otra vez se compone de varias imágenes y situaciones particulares de un personaje en determinados tiempos y espacios, el texto de la obra puede estar sujeto a variaciones de orden de acuerdo a las necesidades del dramaturgo. Esto es, la primera escena puede ir al final y la quinta escena al comienzo.
6. La carencia de una sola anécdota hace que el texto por si solo sea insuficiente como objeto de estudio literario. Para el teatro y para el teatro experimental, como hemos visto, intervienen otros lenguajes y es necesario empezar a desarrollar técnicas de análisis del discurso teatral más allá del texto. Una de las propuestas innovadoras del grupo de teatro *Contrael viento* es precisamente complementar las posibles “carencias” que el texto tendría a nivel literario con el lenguaje corporal y con la construcción de una estética visual.

RECOMENDACIONES

El trabajo de análisis de una obra de teatro grupal implica un cierto involucramiento con la metodología de trabajo y desarrollo de la obra. Se recomienda para próximos trabajos acerca de obras de teatro grupal asistir al laboratorio o sitio de trabajo y presenciar el proceso de desarrollo del lenguaje corporal y el proceso de montaje de la obra.

Es indispensable para la academia implementar materias que incluyan el estudio de la semiótica teatral, o de otras herramientas que permitan analizar al teatro. En el Ecuador existe una actividad teatral que merece ser tomada en cuenta y cuya producción debe ser analizada con prolijidad y debe prestarse mayor atención.

Se recomienda a aquellos grupos que hacen teatro experimental en nuestro país que busquen mayor enlace con la academia. Esto con la finalidad de dar pluralidad de voces a la crítica teatral. La crítica y análisis del teatro no debe ser un asunto únicamente de actores, dramaturgos o ex actores y ex dramaturgos. Es necesario que el teatro se convierta en un objeto de análisis, y eso es también trabajo de los grupos teatrales.

Se recomienda que se busquen más herramientas teóricas para el estudio de la semiótica teatral, dado que en el Ecuador es muy complicado hallar bibliografía suficiente para poder contrastar fuentes y generar varias perspectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adrados, Francisco y otros, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Barba, Eugenio, *Obras escogidas*, La Habana, Alarcos, 2003.
- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- Brook, Peter, *El espacio vacío*, trad. Ramón Gil Novales, 3ra. ed., Península, Barcelona, 1993.
- Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 2000.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, 13a. ed., Siglo XXI, México, 1986.
- Hormigón, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesta en escena*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1991.
- Lotman, Iuri, *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Valencia, Cátedra, 1996.
- Pozuelo Yvancos, José María, *La teoría del lenguaje literario*, Barcelona, Cátedra, 1989.
- Proaño, Lola, ant., *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*, Quito, CCE, 2003.
- Ricoeur, Paul, *Hermenéutica y acción*, Buenos Aires, Docencia, 1988.
- *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- Sartre, Jean Paul, *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Vallejo Artistizábal, Patricio, *Al final de la noche, otra vez*, Inédito.
- *La niebla y la montaña, tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2010.
- Vidal Fleites, Mara Cecilia, *Ese "otro teatro": límites transgredidos en las artes plásticas*, Tesis UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, México DF, marzo 2004.

AL FINAL DE LA NOCHE OTRA VEZ

PERSONAJES

| | |
|-------------------------------------|--------------------------|
| EVA | Una joven de este |
| tiempo | |
| LA VIDA | Vieja |
| EL HOMBRE QUE TOCA EL TAMBOR | |
| LA CURANDERA | |
| EL ANGEL DEL CEMENTERIO | |
| LOS ANTEPASADOS DE DIOS | |

La obra es un diálogo interior. Un tránsito por lo vivido. El recuerdo de una noche o muchas noches que son la misma. Eva es hija de las sucesivas debacles que van hundiendo a una sociedad que pierde la esperanza. Espectadora de primera fila de la diáspora en la que se diluye un país, una nación, un pueblo que no termina de nacer cuando pareciera que prefiere ya morir. Testigo de guerras infames que la abrazan silenciando su voz. Es una joven en el tiempo en que es peligroso serlo, y es mujer. Le asesinaron los abuelos y los hijos, le arrebataron la memoria y le frivolizaron los sueños. Anclada en un presente reducido a un valor en dinero, es una sobreviviente. ¡Qué bueno! Es una transeúnte en una ciudad que no se digna en mirarla y de la que se prefiere huir. Abre puertas que le conducen a habitaciones cerradas, descubre el dolor de ser en el nuevo milenio. La frivolidad, el sexo, la droga, el dinero, la guita, la cushki, la plata, la muerte. La muerte del hijo nonato arraigado en su matriz deseosa y carente de amor. En el límite, en el borde de algún abismo profundo y negro como el final de la noche, se reconoce, se transita en sus mundos íntimos. Encara a la vida, que se le revela radical en sus misterios. Aprende a seguir viviendo, después de todo.

Esta obra se estrenó en abril del año 2006 en la sala de la Casa del Teatro Maleyerba por el grupo Contraelviento Teatro.

AL FINAL DE LA NOCHE OTRA VEZ

ESCENA I AL FIN DE LA NOCHE

- Al final de la noche se escucha una melodía lejana. Es el sonido del tambor y el pingullo que toca un hombre trasnochado. Mientras, una joven mujer camina entre los escombros de una ciudad a oscuras. -

EVA (Con un grito ahogado) ¡Señor Díos!...¡Señor Díos.

- Lucha contra monstruos interiores que la derrotan. Una mujer con una batea limpia al ángel del cementerio, canta un canto religioso. Acude en su auxilio, la cura. El hombre que toca el tambor ayuda. Ambos se alejan un tanto, se detienen y dicen un rezo monótono, repetitivo, que parece eterno. Eva se incorpora con dificultad. -

EVA. Señor Dios. ¿Lo ves? Ves este maldito puñal que llevo clavado en la espalda del alma. ¿Podrías quitármelo? (Pausa) Yo vine acá hace tiempo y lo intenté pero... no me voy a pasar la eternidad con alitas en la espalda, cantando estúpidos coros celestiales y sintiéndome culpable. Estoy aquí y ahora, intentando asesinar la oscuridad, pero mi cuerpo se ha vuelto una tonelada de perezas que me estorban, a flor de piel tratando de transformar el dolor en olvido y los minutos en segundos, (silencio) pero los segundos son horas y los minutos años. Yo sólo quiero salir a mirar con mi perfil incierto la imagen difusa de mis pájaros muertos. ¿Qué nos queda? Ahora estoy aquí. ¿Lo ves? ¡Baja y demuestra que existes!

EL ANGEL DEL CEMENTERIO. (Lleva una guitarra colgada a sus espaldas) ¡Baja y demuestra que existes!

EVA. No fuiste tú quien me expulsó del paraíso, fueron tus antepasados, Dios.

EL HOMBRE QUE TOCA EL TAMBOR. ¡Baja y demuestra que existes!

EVA. Sacrificada y vuelta mártir, Dios.

LA CURANDERA. ¡Baja y demuestra que existes! (grita)

EVA. ¿Qué nos queda? Poner en vida la búsqueda de nuestro destino, Dios.

EL ANGEL DEL CEMENTERIO. He aquí una ciudad a oscuras, donde explota al final de la noche un pedazo de vida contra el viento (interpreta su tema en su guitarra).

ESCENA II ESA VIEJA VIDA

- Entran los antepasados de Dios, visten como príncipes renacentistas, sin embargo se desplazan empujando sillas con ruedas, como aquellas que se usan en las oficinas modernas. Se mueven como desquiciados, luego se detienen uno junto al otro, aburridos y displicentes, por fin cantan un canto tradicional ecuatoriano. El ángel deja de tocar. En tanto Eva se cubre con vestidos rotos y descocidos, se convierte en una anciana que empuja una carretilla de construcción e intenta reparar algo de los destrozos. Es la vieja Vida, que encara a Eva desde lo profundo de su propio ser. -

LA VIDA. ¿Que qué nos queda? La putería...

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. (A coro) La putería, la putería (ríen enajenados).

LA VIDA. La putería mi niña, la putería y el simulacro. Mientras yo voy recogiendo momentos que quedan por ahí, tirados, despreciados, las personas visten y maquillan a la caricatura que construyeron para transitar los escenarios del mundo, siempre la misma, con un código de barras en la frente, y corren, desquiciados, insatisfechos. Son los antepasados de Dios que se anhelan creando paraísos. El olvido les llega pronto y los sueños se les derrumban antes de construirlos. Nacen y mueren permanentemente sin darle una chance a la vida. Son tus antepasados, Eva, exiliados y poseídos. Por eso ya me ves, mijita, recogiendo los despojos de la intimidad de lo humano, que quedarán para siempre ocultos tras la cortina del tiempo de lo pasado y la del tiempo de lo por venir. ¡Carajo! Ver regado como desecho lo que les fue dado como obsequio. ¡Qué pendejada!

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. (A coro) Qué pendejada, qué pendejada (ríen enajenados).

LA VIDA. Esperando vivir lo que no les fue dado vivir, fingiendo, mintiendo, esperando nacer, esperando morir. Todo recojo yo, pequeña, mi niña, todo. ¿Cuántos grados de alcohol hay en tus lágrimas? (Pausa) Esto está hecho una pelotera, guambrita, pequeña mushpita. ¿Y, ahora qué nos queda?

- *Toma una muñeca de trapo que está tirada por el suelo y le habla, mientras la acuna y acaricia.* -

LA VIDA. Mi shunshita. El silencio, si te das la oportunidad de escuchar. La quietud, si te das la oportunidad de mirar, de aprender. ¡Shhhh! Cálmate. Sólo siéntate, mírate y escúchate (la deja junto a una pared). Luego ven, haremos un recorrido por lo vivido (se va).

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. (A coro, no paran de reír) Eva es hija de las sucesivas debacles que van hundiendo a algo que pierde la esperanza. Espectadora de primera fila de la diáspora en la que se diluye algo que no termina de nacer cuando pareciera que prefiere ya morir.

ESCENA III

LA NOCHE RECIÉN EMPIEZA

- *Aparece Eva semidesnuda en su habitación. Es un retorno al inicio de esa noche. Es la constatación del dolor de lo vivido. El ángel interpreta su tema. La curandera canta mientras cava una fosa en el cementerio.* -

ELHOMBRE QUE TOCA EL TAMBOR. Podría ser tan solo el recuerdo de una noche que se repitió rutinariamente por algún tiempo, en distintos espacios, con distintos nombres y distintos rostros, pero siempre igual.

LA CURANDERA. (Canta a ritmo de Pasillo):

Ciudad atrapada
En un puño cerrado
De montañas
El fin de todo
Queda tan cerca
Y el mar
Una quimera
Deseada
Como la muerte
Eres la frontera
El límite del paraíso

- *Eva habla por teléfono mientras se maquilla y acicala con prolijidad, se llena de joyas y adornos. El ángel y la curandera callan.* -

EVA. ¿Aló? ¡Ah! Si cariño, ¿cómo te llamas? Qué nombre tan exótico. ¡Ay! Te imagino un gran bailarín. Adiós, llama más a menudo. (Se

cepilla el pelo) Cómo está todo por allá, mamá. No llore, ya se fue y no hay nada que hacer, aquí las cosas van bien. No llore mamá, no llore. ¿Sabe qué? Mándeme platita, están dejando sueños a buen precio, usted sabe. ¡Dios le bendiga! La quiero mucho. ¡Sabes que me vale un culo que no aparezcas! Miserable, idiota, bestia, mudo. Careverga, cabrón, pendejo. Imbécil, maricón, bruto.

- *La curandera vuelve a cantar y el ángel interpreta el tema mientras Eva se viste sensualmente.* -

LA CURANDERA. (Canta):

Ciudad atrapada
En un puño cerrado
De montañas
El fin de todo
Queda tan cerca
Y el mar
Una quimera
Deseada
Como la muerte
Eres la frontera
El límite del paraíso

EL HOMBRE QUE TOCA EL TAMBOR. Testigo de guerras que la abrazan silenciando su voz. Tal vez, una joven en el tiempo en que es peligroso serlo, y mujer.

EVA. (Al teléfono) Por favor, dos cajas de aspirinas, un valium inyectable, ocho rainol, ah, un whisky. Padre, quiero confesarme, soy una pecadora. ¿Cómo que no atiende por teléfono? ¡No me cuelgue, padre! ¿Aló? Dios... dios... dios. No puedo volver en una semana. ¿Aló? ¿El infierno? Resérveme una habitación. Llámame en veinte minutos. Sí, cariño, me encantan los golpes (ríe falsamente). ¡Pana! Dame veinte de la blanca, pero nada de raspado de Alka Seltzer. Cinco de la verde y unos dos para hacerle unas tolitas. En el lugar de siempre. Eres un ángel. Sí cariño, imagina que estoy saliendo de la ducha, claro que te amo (sale a transitar la ciudad).

ESCENA IV

DINERO MAL HABIDO Y ALGO MÁS

- *Eva sale de un edificio donde ha tenido un encuentro insatisfactorio. Dibuja un juego de rayuela en el suelo de algún parque medio oscuro y luego empieza a jugar en él. Los antepasados de Dios tienen sexo oral en un rincón, el ángel los espía y se masturba.* -

EVA. ¡Qué asco! ¡Viejo baboso! Y la noche recién comienza. Cuarto con sábanas rotas, olor a diablos, bombillo que suena como un grillo a punto de reventar, un tipo gordo y sudoroso sobre mí. Es indefenso, muy indefenso, y ahora hago justicia sacándole las uñas, pinchándole los ojos, mordiéndole la lengua hasta arrancársela. Salir con la sonrisa en los labios, acabar con todo, estar pronto en el infierno pero a salvo. El juego es ser suicida y no matarse.

- *Finalmente, ajusta un elástico en su brazo preparándose para inyectarse. Lo hace.* -

EVA. La dosis perfecta es: una tella de tequila, un poco de forcejeo, 10 pases, un escupitajo en la cara del enemigo, par chafos, un orgasmo satisfactorio, una tola, una lágrima indiscreta, me pincho, me cuelgo, me gano un chirlazo, un puñal en mi mano, suficiente, para qué más, me re cago de la risa (cae de espaldas y rueda por el piso).

ESCENA V

UN VUELO VIRTUAL

- *Eva cabalga un imaginario corcel brioso. Su imagen aparece distorsionada por efecto de la droga. Al fondo, los antepasados de Dios hacen ofertas virtuales.* -

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. Si usted quiere ser lo que no es, no hay problema, invéntese una vida y sea feliz, ocúltese, avergüéncese de lo que le tocó, y viva una vida virtual. Cámbiese la cara, la cintura, la piel, la sonrisa, el alma. Vístase original y tómese una foto, la fotografía es la importante, no usted. No estudie, no, sólo inserte un microchip en su cerebro y podrá decir que tiene la información de las mejores bibliotecas del mundo. Y, si es una persona sola, no tiene pareja y no puede procrear, no se preocupe, tenga un orgasmo virtual con un personaje del espectáculo y páguese un clon de quien quiera. ¡Corregido y aumentado! Viva plenamente una maternidad inexistente. O deséchela por siempre, total, para qué más condenados en este mundo. Para su bolsillo tenemos combos más baratos: cómprese

el amor, el descanso, la felicidad, y no se preocupe, nada es real, todo es efímero y no tiene contradicciones.

EL ANGEL DEL CEMENTERIO. Todo por sólo unos cuantos miles de dólares.

ESCENA VI EL ABORTO

- *Eva transita por parajes oscuros en los arrabales de la ciudad. Grita llamando la atención de alguien, golpea puertas y ventanas, no deja de gritar. Llega al sitio donde van a practicarle un aborto.* -

EVA. (Grita) ¿Hay alguien aquí? (Pausa) ¿Hay alguien aquí? (Repite varias veces, luego habla para sí) Eva necesita bailar con el volumen al máximo.

LA CURANDERA. Parirás con dolor.

EVA. ¡Ay! Mover hueso por hueso, músculo por músculo.

EL HOMBRE QUE TOCA EL TAMBOR. De tu matriz se poblará el mundo.

EVA. ¡Ayayay!

EL ANGEL DEL CEMENTERIO. Con muertos.

- *Uno de Los antepasados de Dios toma la muñeca de trapo y la descuartizan con un cuchillo de carnicero, el otro cuelga otros muñecos más pequeños como si los ahorcara. En tanto Eva toma una rama seca y la planta en la fosa que cavó la Curandera.* -

EVA. Necesita Eva fundir las neuronas, topar piso y cielo. ¡Ay! Huir, correr, exprimir la matriz y dejarla seca. ¡Ayayay! Aliviarse, eso necesita, aliviarse. De la entrepierna húmeda sólo chorrean pétalos de sangre. Nadie quiso arriesgar, todos jugaban en la orilla, y yo sólo quería cinco metros de cinta para atrapar a la luna.

ESCENA VII DE VUELTA EN LA HABITACIÓN

- *Eva está tirada en el piso de su habitación, se la puede ver descompuesta. Se mueve con ansiedad, cambia de posición a cada rato. Lejana se escucha la melodía del hombre que toca el tambor. Éste y la Curandera caminan como en una procesión religiosa.* -

EVA. No recuerdo el juicio ni la sentencia ¿Me queda algún saldo a favor? Doce, trece, catorce puchos de cigarrillo fuera del cenicero. ¿Qué demonios queda más allá del paraíso? Me parece que soy un cachivache tirado por el piso con el exclusivo fin de que los torpes se tropiecen y encuentren alivio a costa de mi cansancio. ¿Es que nunca voy a terminar de salir? Tres botellas rotas, cinco vacías, dos a medio tomar. Doblemente engañada. Cuando me soltaron en esta mierda y me dijeron que era el Edén. Cuando me expulsaron y nada. ¿Qué queda más allá de la niebla y las montañas?

EL HOMBRE QUE TOCA EL TAMBOR. (Se detienen) Transeúnte en una ciudad que no se digna en mirarla y de la que se prefiere huir. Eva es una sobreviviente.

LA CURANDERA. (Canta otro Pasillo):

Quédate, es inútil
No te vayas
La noche comienza
Una y otra vez
Salud, bébete
Una balada,
Un albazo, un pasillo,
Una tonada.

EVA. Tres y cincuenta y cinco, tres y cincuenta y seis, tres y cincuenta y siete, (pausa) cuatro y cincuenta y cinco, cinco y cincuenta y cinco, (pausa larga) tres y cincuenta y cinco, tres y cincuenta y seis, tres y cincuenta y siete, (pausa) cuatro y cincuenta y cinco, cinco y cincuenta y cinco. ¿Hablarán los periódicos sobre mi muerte? Me asesinaron los abuelos y los hijos, me arrebataron la memoria y me frivolizaron los sueños. Y, vos, pedazo de hijueputa que no llamas. Una oveja, dos ovejas, tres ovejas, un lobo, cuatro, cinco, seis ovejas, dos lobos. La frivolidad, el sexo, la droga, el dinero, la guita, la cushqui, la plata, la muerte. (Toma la muñeca mutilada y la acuna) No llores ojos bonitos, pepa de guaba, lágrimas de cristal fino.

ESCENA VIII

ESA VIEJA VIDA OTRA VEZ

- *Eva se transforma otra vez en la vieja Vida. Sigue arreglando en algo los destrozos.* -

LA VIDA. Huevadas m'ijita. Peores cosas he visto y no digo nada. Chorreras de sangre, llanto mi niña, como para llenar dos veces el mar. Así mismo es, que le voy a hacer, se han enajenado y no aprenden, después se me hacen los cojudos.

LOS ANTEPASADOS DE DIOS. (A coro) Cojudos, cojudos (ríen enajenados mientras salen).

LA VIDA. No me hacen caso. ¿Sufrimiento? Claro que lo he visto. ¿Lo tuyo? Simple, no es nada. (Pausa) Encima más, me mandan a callar, ¡cállate vieja loca! ¿Qué se creerán? Hay que ver no más. Gritos, gritos desesperados, la bayoneta que se clava en el ojo del niño, el misil que se incrusta en la entrepierna seca de la abuela. Dónde, mierda, creen que está la mirada transparente y la sonrisa diáfana, botadas por ahí, y yo sigo recogiendo. ¿Y, vos, qué haces ahí paradota como tonta? Quejándote. Aprende te dije, aprende de lo que te fue dado. Hay cosas peores, bonita, hazme caso. Los asesinos de toda índole, esos son mis enemigos. ¡Qué he de creer! Querer callar a la vida. Querer acabar con la vida. Idiotas. ¡Qué no me calla nadie!

ESCENA IX AL AMANECER

- *Eva se enfrenta con su propia vida, pero luego emerge de ella, la acoge, se reconcilia con ella. Finalmente, continúa su caminar por la calle en escombros de la ciudad todavía a oscuras, esta vez se va cantando un blues.* -

EVA. ¡Cállate vieja loca! No me preguntes nada. No quiero saber nada. Tal vez es mejor vivir ciega y morir con los oídos cerrados. No me gusta que me reveles tus misterios, no quiero ser tu confidente. (Pausa larga) Aquí estoy como si hubiese nacido ayer, encerrada en un laberinto de puertas que me conducen a habitaciones cerradas. Buscando una salida fuera de mí. Y, ahora me vienes desde dentro a rescatar, te me conviertes en una voz que me emerge desde tan profundo. Te vuelves la certeza de que cada momento vivido es lo que soy, y que con eso es suficiente. Me pones tu rostro y de pronto descubro que no es el último. Y, me dan ganas de decirte que lo siento. Eva no es otra cosa que lo que ha venido siendo por siglos y quiere que la acaricies, y quiero acariciarla en el perfil de su mente y de su alma. Quiero correr de tu mano, ¿puedo? No

camines tan rápido que mis pasos son pequeños. Enciende una luz, una a la vez, no todas, aunque sea sólo la de una vela. (Canta a ritmo de Blues)

Canta al triunfo en el final de la noche

Hija de sucesivas debacles

En la calle que pierde la esperanza

Pisa lo charcos

Escupe la lluvia de tu piel

En el portal oscuro

Prefieres vivir

En el ruido

Decides nacer

- Mientras canta sigue su camino por esta ciudad que despierta, persistente. Hasta que se pierde de vista y se deja de escuchar su voz. -

FIN